العدد

442

شــــباط

2008

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد

ص.ب: 3230

هاتف: 6117240. 6117242. 6117243. فاكس: 6117244

البريد الإلكتروني: E-mail unecriv@net.sy//aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

للاشتراك في المجلة

داخل القطر	أفراد	1000
	مؤسسات	1200
الوطن العربي	أفراد	3000
	مؤسسات	4000
خارج الوطن العربي	أفراد	6000
	مؤسسات	7000
أعضاء اتحاد الكتاب العرب		500

محتـــــوى الموقـــــف الأدبـــــي

الـعدد 442 شباط

دمشق
عاصمة الثقافة العربية

فادية غيبور

هي دمشق.. سيدة العواصم؛

أميرة الأحلام الممكنة والأحلام المستحيلة؛

روضة القرنفل والفل والياسمين؛ التي ما فتئت تغزل لبردى شاله الأخضر بأصابع من نايات وحرير..

هي دمشق التي ترصع ليلها الساهر بآلاف النجوم وتفرش ضفائر الضوء على صدر قاسيون الشاهد على طفولتها وتبرعم صباها ونضج أحلامها؛

وهي المدينة المضيافة التي تدعو الشمس في نهاراتها المنداة بالصفاء والمحبة إلى استراحة هانئة في ظلال أشجار الحور والصفصاف والكازورينا في وادي بردى والقرى المعلقة على أكتاف الجبال قناديل من ورد وعبير..

هي دمشق؛ الصبية الطالعة من طفولة التاريخ؛ الموغلة في مداه الأسمى والأجمل متطلعة بوله العاشق إلى بروق مستقبل يتناغم مع ماض بعمر الوجود..

دمشق الأبواب العبقة بأنفاس البطولات وأصوات خالد وأبي عبيدة والفرسان الفاتحين..

وهي الحارات، المساجد، المآذن، الكنائس، الأرصفة الجذلى بأهازيج باعة الصبار والشاي المخمر، وحوارات العابرين.

ودمشق المكتبات العريقة والأسواق الأليفة ودكاكين الوراقين يرودها عشاق الكلمة والفكر بحثاً عن مخطوط أو كتاب قديم؛ فإن لم يجدوه تحلقوا ليل نهار حول بسطات الكتب الصفراء حيث تعبق رائحة الحبر والتاريخ..

ودمشق الكروم، التخوم، الغيوم، الشعراء، الأغنيات الملونة المكتوبة بأهداب عيون الصبايا ونبضات قلوب الأولاد القادمين جيلاً لا يعرف المستحيل..

وهي دمشق عاصمة الثقافة العربية لهذا العام بعد اثنتي عشرة احتفالية بعواصم الثقافة العربية؛ وذلك ضمن برنامج ثقافي كان من أبرز ثمار مؤتمر المكسيك العالمي الذي أقامته الأمم المتحدة عام 1982م حول السياسات الثقافية، حيث أُقرّ برنامج "العقد العالمي للتنمية الثقافية" الذي يركز في جوهره على "ضرورة الحوار الثقافي بين الشعوب؛ واحترام مقومات الهوية الثقافية الوطنية، ومراعاة التنوع بين الحضارات على أساس وحدة القيم الجوهرية البشرية".

وتهدف هذه الاحتفالية "**دمشق عاصمة الثقافة العربية**" إلى تكريس دمشق منبراً ثقافياً متميزاً على امتداد العام، والاستمرار بتعميق دورها الثقافي المهم في المنطقة وفي العالم؛ فاتحة صدر المحبة لاستقبال رموز الثقافة والإعلام في الوطن العربي والعالم، وذلك من خلال تنفيذ الفعاليات والبرامج المقررة بمشاركة واسعة من المثقفين العرب والعالميين، مما يعزز مبدأ الحوار بين الثقافات، وهذا أمر بدهي؛ فدمشق أقدم مدينة مأهولة في التاريخ ومهد أول مكتبة عربية شاملة.

وها هي دمشق تستنفر أبناءها وأحباءها في الوطن العربي والعالم من أدباء وباحثين ومفكرين وشعراء؛ جمعهم عشقهم إياها فتغنوا بجمالها وخلّدوا برداها؛ وسبّحوا بعروبتها، وهي في الوقت عينه تمدّ إيقاعاتها الساحرة إلى القلوب فتوقظ فيها تلك القصائد والأغاني التي كتبها بماء المحبة والعشق شعراؤها الراحلون فنبضت بمفرداتها وموسيقاها قلوبنا قبل ذواكرنا.

وعلى مرّ السنين تساءل كثيرون: ما سرّ عشق هؤلاء المبدعين دمشق.. لماذا كتبوا عنها

وخلدوها بأشعارهم؟!.. وأجاب كثيرون: لتاريخها العريق ولطبيعتها الخلابة؛ ومناخها العليل وغوطتها الغناء وأنهارها السبعة؛ ورب قائل: لأنها خلدت هؤلاء المبدعين أيضاً، وما أكثر القائلين: لأنها دمشق فقط؛ لأنها "**دمشـق**" بكل ما توحي به هذه الحروف الأربعة من أسرار الجمال والتفرد؛ إنها جنة الله على الأرض كما رآها أمير الشعراء أحمد شوقي حين قال:

قم ناج جلق وانشد رسم من بانوا ... مشت على الرسم أحداث وأزمان
لولا دمشق لما كانت (طليطلة) ... ولا زهت ببني العباس (بغدان)
جرى وصفق يلقانا بها (بردى) ... كما تلقاك دون الخلد رضوان))
آمنت بالله و استثنيت جنته ... دمشق روح وجنات وريحان

أما الشاعر إيليا أبو ماضي فقال:

أنا لست في دنيا الخيال ولا الكرى ... و كأنني فيها لروعة ما أرى!
خلع الزمان شبابه في أرضها ... فهو اخضرار في السفوح وفي الذرا

أما جورج صيدح الذي كان عاشقاً مدينته ومسقط رأسه دمشق فقال:

دمشق إن قلت شعرا فيك ردده ... قلب كأن خفوق القلب أوزان
أنا وليدك يا أماه كم ملكت ... ذكراك نفسي وكم ناداك وجدان
دمشق ان أشجت الأوطان مغترباً ... إني لأَوْجع من أشجته أوطان

وربما كان نزار قباني عاشق دمشق الأهم؛ فقد تغنى بأصالة عروبتها؛ وسقاها من روحه؛ و نشر عبير كبّادها ونارنجها وفلّها وياسمينها في مشرق الأرض ومغربها وهو القائل:

الفل يبدأ من دمشق بياضه وبعطرها تتطيَّبُ الأطيابُ
و دمشق تعطي للعروبة شكلها وبأرضها تتشكل الأحقابُ

ويقول في قصيدة (ترصيع بالذهب على سيف دمشقي):

هاهي الشام بعد فرقة دهر أنـهر سبعة وحور عين
آه يا شام كيف أشرح ما بي وأنا فيك دائما مسكون
يا دمشق التي تفشى شذاها تحت جلدي كأنه الزيزفون
علّمينا فقه العروبة يا شـــــام فأنت البيان التبيين
كتب الله أن تكوني دمشقاً بك يبدا وينتهي التكوين

لأنها دمشق.. نعم دمشق!.... أليس هذا كافياً ليذوب الشعراء شوقاً إلى عرائش ياسمينها؛ وعبير وردها؛ وعبق المحبة في حاراتها القديمة؛ وأن يبرّح بهم الحنين إلى تفاصيل حياتها اليومية بكل ما فيها من تناقضات وتناغمات؟!..

وعلى الرغم من عدم مخاطبة أمانة الاحتفالية اتحادنا أو تكليفنا بأية مهمّة تتعلق بالاحتفالية؛ بالإضافة إلى عدم دعوتنا لحضور الافتتاح كوننا على علاقة بالمسألة الثقافية؛ على الرغم من هذا كله فقد وضعنا برنامجاً حافلاً بالفعاليات الثقافية المتنوعة (مهرجانات، ندوات، إصدارات خاصة بمدينة دمشق وأعلامها.. إلخ) ومن ثَمّ تدعوكم مجلة الموقف الأدبي ـ أيها الأصدقاء المبدعون ـ إلى الكتابة الإبداعية والدراسات الموضوعية التي تليق بدمشق واحتفاليتها وبما قدمته من إنجازات ثقافية إلى الإنسانية جمعاء، وذلك لإغناء عدد مجلة الموقف الأدبي الخاص بدمشق عاصمة الثقافة العربية الذي سيصدر حالما تتوفر مواده، والذي نتمناه عدداً خاصاً واستثنائياً بحق ليكون جديراً باحتفالية "دمشق عاصمة الثقافة العربية"

وقلب العروبة النابض أبد الدهر..

❑❑

الحكاية والقناع
(شمشون الشاعر الرومانسي عند أبي شبكة)

د. خليل الموسى

يظلّ الشاعر الحقيقي مشغولاً بحياته اليومية إلى أن يأتيه الإلهام عفواً من دون استدعاء أو إكراه، وليس من الضروري أن نتوقّف عند تعريف الإلهام ومصادره وطبيعته، فهو ذو معنى عائم ومتحوّل، فقد يأتيه في صورة أنثى واقعية أو متخيلة.. وقد يأتيه في قضية أو مشكلة أو مشهد أو موقف لتستيقظ روحه وتحلّق كالنسر في الفضاء، ويثبت تاريخ الفنون أنّ في شخصية أيّ فنان ازدواجيَّةً: شخصيته في الحياة اليومية، فهو إنسان يعيش الحياة كما يعيشها سواه، ويكون له مواقفه ورؤاه وتجاربه وصفاته الشخصية والخلقية وإيجابياته وسلبياته وظروفه، وشخصيته في الإبداع الفنّي، وليس فيما بين الشخصيتين هوّة سحيقة، ولكن ليس بينهما تجانس تامّ، ومع أنّ الواحدة منهما تتأثّر وتؤثّر في الأخرى فإنّ الشخصية الفنيّة تعبّر عن نفسها بوساطة الخلق الفني، وتسمو على الشخصية العادية بكل ما لها من هموم صغيرة ومصالح واهتمامات ومسرّات، وتحلّق في الأعالي متطهّرة من الحياة اليومية ومن الصغائر والتوافه والأمور العارضة والمصادفات الطارئة، لتتجلّى صافية نقية مثالية أسطورية تحمل أفضل المزايا والخصائص التي تؤهّلها لتجاوز ما هو إنساني وعادي ومألوف، ولذلك نشب الصراع الحادّ بين هاتين الشخصيتين، فالأولى تتكيّف مع بيئتها إلى حدّ ما بالقوة الضاغطة عليها، في حين أنّ الثانية ترفضها، وهي تبحث عن الممكن والاحتمالي والمثال، والعمل الفنّي هو الطريق لتحقيق ذلك، ومن هنا علينا أن نعترف بأنّ التحليل الذي ينصبّ على حياة

الفنان وسيرته غير قادر وحده على فهم الشخصية الفنية التي تحذف كثيراً من ملامحها اليومية من النّص، والفنّان هو الذي يصنع النص لا سواه، ولذلك يكون الصدام في داخل الفنّان، فتارة يكون عادياً، وتارة يكون عملاقاً.. مرّة هو مطيع، وأخرى هو ثائر.

ومع ذلك فالفنّان ابن بيئته وعصره، وهما اللذان يقدّمان إليه المادة الأولية ليصنعَ منها عمله الفنيّ، فيحدث التداخل بين الخارج والداخل والموضوعي والذاتي، ويكون العمل تعبيراً عن ذات الفنان من جهة، ومتصلاً بذات المجتمع من جهة أخرى، وهو علامة على استقلال الفنان وخصوصية البيئة الفنية التي ينتمي إليها العمل، وإذا تخلّى الفنان عن أحد الجانبين تخلّى عن صفة الفنّان نفسها، وكما أنّ الصانع الماهر يمتلك القدرة على مزاولة عمله بنجاح فإنّ النشاط الفنّي لا يُتاح للفنان إلاّ إذا كان يمتلك القدرة على التفكير بالصور الحسيّة وصياغتها صياغة فنّية، وهكذا يكون الفنان صلة وصل بين مجتمعه وفنّه من جهة، وبين فنّه والمجتمعات الأخرى من جهة ثانية.

إلياس أبو شبكة (1903 ـ 1947م) إنسان له حياته اليومية وتاريخه الشخصيّ، وشاعر له حياته الفنّية وتاريخه الشعري، وقد عاش متمرداً على الأوضاع الاجتماعية والقوانين الصارمة في بيئته الصغيرة وعصره، فعُرف عنه تمرُّدُه على قوانين المدرسة والتعليم الصارم. ورفض الانصياع المطلق لأوامر معلميه من رجال الدين، ولكنّه ظلّ المسيحي المؤمن الذي يحمل على كتفيه إرث الخطيئة الأصلية، ويخشاها كما يخشى المؤمن نار جهنّم، ولذلك كان يتحرّى العفّة والطهارة في العلاقة مع الأنثى، وبخاصة أنَّها ـ حسب وجهة نظره ـ مصدر الغواية وأساس الرذيلة إذا كانت شيطاناً، ومصدر البراءة والنقاء إذا كانت ملاكاً، وهي متناقضة في طبيعتها تحمل السمّ والترياق والهلاك والحياة في آن معاً؛ وهي عالم من الأسرار، تبكي وهي تضحك، وتضحك وهي تبكي، ولذلك هي شيطان وملاك، وعالم من الدنس وعالم من الطهارة، ولذلك كان أبو شبكة الشاعر الرومانسي يخشى على نفسه من الدخول في هذا العالم خوفاً على نفسه من الانجراف إلى عالم الخطيئة، وبخاصة أنّه شاعر من شعراء القيم، وهو متشدّد في ذلك إلى درجة كبيرة: شاعر رومانسي يبحث عن الفضيلة في مستنقعات الخطيئة.

يُرْوى أنَّ لأبي شبكة تجربة جسدية مع أنثى ذات طفل غادرها زوجها إلى بلاد الغربة للعمل، فخانته بعد أن أسكرت

الشاعر لتسوقه إلى الخطيئة(1)، ولذلك كانت غضبةُ أبي شبكة التراجيدية وتصويرُه الأنثى الشيطان التي تسوقها غرائزها إلى الجحيم في "أفاعي الفردوس"، وهي ذات جسد واحد في ثلاث رؤوس: دليلة وابنتا لوط والمرأة ذات الطفل، وتقدّم هذه الرؤوس صورة واحدة للأنثى الجسد التي تغوي الإنسان المؤمن وتغدر به بعد أن تسوقه إلى فعل الخطيئة، وهذا ما عبّر عنه الشاعر الرومانسي الفرنسي ألفريد دي فيني حين صبّ جام غضبه على الأنثى في قصيدته (غضب شمشون) "La Colere de Somsone" بهذا البيت الجارح:

"وكثيراً أو قليلاً المرأة هي دائماً دليلة"

Et, Plus ou moins la Femme est toujours Dalila(2)

ولذلك سنكتفي هنا بأن نقدّم رأساً واحدة عن صورة هذه ا لأنثى، وهي صورة دليلة في قصيدة "شمشون"، وكيف استطاع أبو شبكة من خلال الحكاية من مصدرها والقناع من خلال القصيدة في إبراز صورة الشاعر الرومانسي المتجسدة في شخصية شمشون الضحية.

لابدّ من أن نذكّر أولاً وقبل الدخول في دراسة القصيدة بأنّ الشخصية Personnge هي كائن ميتافيزيقي يجسّده الشعر أو الرسم أو الرواية، أو هي شخصية داخل العمل الأدبي، وهي لا تعني الشخص Personne الكائن البشري من جهة، ولا تعني المؤلف auteur من جهة ثانية، وإن ارتبطت أحياناً بالأخير من جانب ما، كما هي الحال في الشعر الغنائي الخالص أو السيرة الذاتية أو الاعترافات، ويتمّ ذلك بوسائل وتقانات مختلفة، ومنها القناع، والصلة بين الفنّ والواقع أمر بدهي، ولكنّ العمل الفني لا يتطابق مع الواقع الذي يصوّره، وإلاَّ فإنه يتحوّل إلى عمل تسجيلي، وهذا النوع مرفوض منذ كتاب "فنّ الشعر" لأرسطو الذي ميّز وظيفة الفنان من وظيفة المؤرخ والفيلسوف. وذهب إلى أنّ المحاكاة تجميل للواقع، ولذلك كانت حياة المؤلف واقعاً، وهي مادة أولية تتحوّل في العمل الفنّي إلى واقع فنّي، ولذلك يُشترط في أيّ عمل أدبي هيمنة الوظيفة الشعرية على سواها، فتصبح الأيديولوجيا في النص أيديولوجيا نصّية، أي أنّها مختلفة عن الأيديولوجيا في الواقع بنسبة ما، ومصداقية العمل الأدبي في بيئته وفي أنّه عمل أدبي أولاً وأخيراً، ولا يشفع له أبداً أن يتطابق مع الواقع في موضوعاته وشخصياته وأحداثه، فذلك مرتهن بالحقيقة الموضوعية ولغة النثر، والشعر أعذبه أكذبه كما قالت العرب، ولذلك يصحّ أن تُنسب الشخصية الأدبية في الشعر أو السرد إلى الفاعلية، والشخصيات فواعل في فضاء

النص، وهذا يعني أنّها مستقلّة عن حياة صاحبها استقلال النص الأدبي عن الواقع الذي انبثق منه أو أسهم في تكوينه، وبخاصة أن نظرية التناص تذهب إلى موت المؤلف وإلى أن النّص هو الذي يصنع النّص.

ومع ذلك فقد تتقارب وجهتا نظر المؤلف أو الراوي والشخصية الأدبية إلى حدّ التطابق والرؤية والمسار، ويصل الحدّ إلى المعاداة بين المؤلف وبعض شخصياته التي يخلقها، ويكلّف المؤلف حينذاك راوياً ليجلد هذه الشخصية أو تلك ويذيقها ألوان العذاب، التي تتجلّى في أعمال شخصيته فاسقة، لينتصر للأخلاق والدين فنيّاً من دون أن يتدخّل شخصيّاً بذلك حتى لا يستفزّ المتلقّي الجيد الذي يُدرك المسار الإيقاعي للعمل الفني، ويعدّ هذا التدخل عيباً فنيّاً يؤثر في عملية الإيهام التي نادى بها أرسطو، ولكنّ الفنان يخرج عن طوره أحياناً ليقف واعظاً وكاهناً ومعلّماً ومدافعاً عن القيم ورافضاً للقوانين الظالمة، كما فعل خليل مطران في قصيدته "الجنين الشهيد" حين لم يستطع أن يُمسكَ نفسه، فصبّ جام غضبه على البطل السلبي الذي سمّاه "جميلاً"، وهو يتمادى في رذائله وفسقه وتماديه في ظلم "ليلى" واستغلال ضعفها الأنثوي، فقال مستنكراً مديناً القوانين الاجتماعية القاصرة عن الوصول إلى إدانة هذا المجرم وتوقيفه:

أَيَهْتِكُ عِرْضَ الْبِكْرِ وَهْوَ مُخَاتِلُ

وَيَسْرِقُ ما تَجْنِيهِ زلاَّءُ حامِلُ

وَيُرْدِي ابْنَهُ المسكينَ والعدلُ غافِلُ

فَوَاخَجْلَتَا: زانٍ وَلِصٌّ وقاتِلُ

ويُكْرَمُ بينَ النَّاسِ إكرامَ ذي نُبْلِ؟(3)

وهذا ما فعله أبو شبكة مع شخصية دليلة إذ تقنَّعَ بقناع شمشون، وصبّ جام غضبه على دليلة، فكان الخصم والحكم في آن معاً، فكانت في قصيدته جسداً يفحّ باللذة والشهوة والخيانة والغدر.

تتألف قصيدة "شمشون" من خمسة وستين بيتاً من بحر الخفيف، وهي من خمسة مقاطع، وقد أنجزت في عام 1933م، وصدرت الطبعة الأولى من "أفاعي الفردوس" عن دار المكشوف ببيروت سنة 1938، وصدرت الطبعة الثانية عن الدار نفسها سنة 1948، ثم صدرت الطبعة الثالثة عن دار الحضارة ببيروت سنة 1962، ثمَّ توالت طبعاتها بعد ذلك، وبخاصة في الأعمال الشعرية الكاملة لأبي شبكة، ودُرست "أفاعي الفردوس" غيرَ مرّة، ولاقت ترحيب النقّاد والدارسين في أرجاء الوطن العربي، ومنها: "المرأة المثال في "أفاعي الفردوس" ـ دراسة

في النص الغائب" الفصل الثاني من كتابنا "قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر" ـ اتحاد الكتاب العرب بدمشق سنة 2000م.

1 ـ القصيدة ـ الحكاية:

استندت هذه القصيدة على حكاية وردت في أسفار العهد العتيق، وهي تتصل بحياة شمشون الذي وهبه الله قوة جسدية لمساعدته على نُصرة الحق، ولكنّه بدّدها في المهازل وإرضاء المرأة التي أحبّها؛ فخانته. شمشون بطل في التاريخ اليهودي حكم بين عامي (1075 ـ 1055ق.م)، ورجل منذور لله لإنقاذ شعبه، وفيما يتصل بعلاقته مع دليله أنّه أحبَّها حبًّا شديداً، ولما عجز أعداؤه عن النيل منه بأيّ طريقة لجؤوا إلى دليلة وأغروها بالمال، وطلبوا منها أن تتملّقه لتعرف منه سرّ قوته الجبّارة، ولما طلبت منه ذلك مُستخدمةً أساليب الإغراء، خدعها ثلاث مرات، ثم استطاعت أن تنتزع منه في المرّة الرابعة هذا السرّ، فكان سقوطه المريع، وباعته لأعدائه الذي فقؤوا عينيه وأوثقوه بالسلاسل، وسخّروه لطحن الحبوب في السجن، ولكنّ إيمانه عاد إليه، ثم طال شعره شيئاً فشيئاً، ولما احتفل هؤلاء الأعداء في المعبد بانتصارهم على شمشون وحاولوا السخرية منه، قبض شمشون على العمودين المتوسطين اللذين يرتكز عليهما المعبد، وضغط على أحدهما بيمينه وعلى الآخر بيساره، وهو يقول: لأمت يا ربّ مع أعدائي.(4).

هذه هي الحكاية الرئيسة التي استندت عليها القصيدة، وثمة حكاية رديفة أوردها أبو شبكة في البيت الثالث من القصيدة، وهي حكاية ديجانير DEJANIRR زوج هرقل التي أرسلت إليه القميص المسموم ولم تعلم بما فيه، في حين خدعها السانطور الذي قتله هرقل، وأوهمها بأنّه يُعيد إليها حبّ هرقل إذا لبسه،(5) والحكايتان مختلفتان في الهدف، فدليلة تعي ما ذهبت إليه، في حين أنَّ ديجانير تسعى إلى الاحتفاظ بحبّ الزوج، ومع ذلك هي لم تخلص من نقمة أبي شبكة الذي وضع جنس المرأة في سلّة واحدة وطبيعة واحدة، وهي الخيانة، فقال:

أسكرتْ خُدْعَةُ الجمالِ هِرَقْلاً

قبلَ شِمْشُونَ بالهوى الشرِّيرِ(6)

وإذا كان الشيء بالشيء يذكر فإن أبا شبكة يخصّص قصيدة "سدوم" ليعزّز فكرة المرأة الأفعى أو الشيطان، وأنّ الرجل هو الضحية دائماً، وإذا كان شمشون ضحية الإغراء فإن لوطاً كان ضحية الخمرة حين

غرّرت به ابنتاه إلى الفسق(7).

تبدأ القصيدة بغضبة الراوي/ أبي شبكة على جنس النساء المتمثّل بدليلة، وهو جنس متملّق ماكر، ويصف الدور العظيم الذي تستطيع المرأة الفاتنة أن تقوم به في إذلال الذكر العظيم، وكأنه يقابل بين القوة الجسدية وقوّة الإغواء، فالأنثى الشيطان تتسلّل إلى عالم الذكورة من خلال الجانب الشهويّ لتدمّره من الداخل كما فعل أوديسيوس في الإلياذة حين عجز الإغريق عن اقتحام حصون طروادة العالية المنيعة، ويقتصر المقطع الأول على هذه الغضبة التراجيدية التي تلخّص ما يريد أن يقوله الراوي، وهي تمهّد لسرد حكاية شمشون مع دليلة، أو حكاية الأنثى الساحرة بالذكر وهيمنتها عليه هيمنة كاملة، ولذلك يخاطب دليلة بهذه القسوة العارمة:

ملِّقيهِ بحُسْنِكِ الْمَأْجُورِ

وادْفَعِيهِ للانْتِقَامِ الكبيرِ

إنّ في الحسنِ، يا دليلةُ، أفْعَى

كم سَمِعْنَا فَحِيحَهَا في سَرِيرِ

أسْكرَتْ خُدْعَةُ الجَمالِ هِرَقْلاً

قبلَ شِمْشُونَ بالهوى الشِّرِّيرِ

والبصيرُ البصيرُ يُخْدَعُ بالْحُسْـ

ـنِ وينقادُ كالضَّريرِ الضَّريرِ

ملَّقِيهِ فالليلُ سَكْرَانُ وَاهٍ

يَتَلَوَّى في خِدْرِهِ الْمَسْحُورِ

وَنُسُورُ الْكُهُوفِ أَوْهَنَهَا الْحُبُّ

فهانَتْ لديهِ كالشُّحْرورِ

وَعَنَا اللَّيْثُ لِلَّبُوءَةِ كالْظَبْـ

ـيِ فَمَا فيهِ شَهْوَةُ للزَّئِيرِ(8)

ليس التملّق والإغراء والخديعة صفات مقتصرة على الأنثى البشرية، وإنّما هي عامة وشاملة في الكائنات الحيّة، فالأنثى شيطان يتعذّر التغلّب عليه لما فيها من صفات قاتلة، ولما تمتلكه من سموم فاعلة (أفعى)، وقد أنهى الشاعر المقطع الأول ببيتين ذكر في أولهما ما تفعله أنثى النسور بملك الفضاء حين تحوّله إلى شحرور ضعيف، وذكر في ثانيهما ما تفعله أنثى السباع بملك البراري حين تحوّله إلى ظبي طرّي اللحم، تمهيداً لما سيأتي في المقطع الثاني وربطاً فنّياً وجمالياً موفّقاً بين المقطعين، ولذلك يضرب لنا الراوي/ الشاعر مثلاً لما يدور من علاقات بين الليث الجبّار واللبوءة الساحرة في المقطع الثاني، ليتوحّد بعد ذلك المثل المضروب (الليث) بما مُثِّل له (شمشون/ الشاعر الرومانسي)، ويبدأ المقطع بالسرد الحكائي

لليث جبَّار ثائر غضبان، ويصفه وصفاً راعباً لما يمتلكه من قوّة تجعل الذئاب والنسور تغرّ من أمام وجهه وجبروته ولكنَّ اللبوءة الساحرة وحدها القادرة على التصدّي له والسخرية من قوّته الممنوحة له:

إذا لَبْوَةٌ مُخَدَّرَةُ الْحُسْـ
ـنِ تَرَدَّتْ من كَهْفِهَا الْمَخْدُورِ
تَنْضَحُ اللَّذَّةُ الشَّهِيَّة منها:
خَمْرَةٌ من جمالِهَا الْمأْثُورِ
فَتَنِثُّ الْعَبيرَ في مَخْدَعِ اللَّيْـ
ـلِ فَتَشْهَى حتَّى عُرُوقُ
فَتَلاشَى اللَّهِيبَ في سَيِّدِ الغا
بِ أَمِيرِ المغاوِرِ الْمَنْصُورِ
وَالْعظيمُ الْعَظِيمُ تُضْعِفُه أُنْثى
فَيَنْقَادُ كالحقِيرِ الْحَقِيرِ!
مَلِّقِيه ففي أَشِعَّةِ عَيْنَيْـ
ـكِ صباحُ الهوى وليلُ الْقُبُورِ
وعلى ثَغْرِكِ الجميلِ ثِمَارٌ
حَجَّبَتْ شَهْوَةَ الرَّدَى في الْعَصِيرِ
مَلِّقيهِ فَبَيْنَ نَهْدَيْكِ غَامَتْ
هُوَّةُ الْمَوْتِ في الفراشِ

ويكلّف الشاعر بطله شمشون ليخاطب دليلة في المقطع الثالث القصير (6 أبيات)، ويلاحظ من ذلك أنَّه لم يفقد رشده فقداناً نهائياً، وإن كانت الشهوة قد أعمت عينيه، وهو يدرك أنّ دليلة تستمدّ قواها من إكسيره، وأنّها حسناء، ولكنَّها مثل حيّة عدن التي جاءت في سفر التكوين، وكانت سبباً في الخطيئة الأصلية التي خرج بعدها آدم وحواء من الجنّة، وتتجلّى دليله له كغفر الوعل الوديع، وإن كانت مثل عقرب في الضمير.. إنَّها تتجلّى له بصورتيها الجسدية الساحرة، وأهدافها القاتلة، ومع ذلك يواقع كلّ ليلة جسدها المخمور، ثمّ ينهض السارد ليروي لنا في المقطع الرابع (5 أبيات) ما فعل الحبّ بهذا البطل العظيم الذي غدا عبداً للشهوات:

أَعْوَرَتْ شَهْوَةٌ منَ الحبِّ عَيْنَيْـ
ـهِ وكَمْ أَعْوَرَ الهوى من
إنَّ قاضي الْمُسْتَعْبَدينَ لَعَبْدٌ
وَقُضَاةٌ عُورٌ قُضَاةُ الْعُور(10)

ثم تنتهي الحكاية في المقطع الأخير (29 بيتاً) ليروي لنا السارد ما حلّ في قاعة العقاب بعد أن عاد شمشون إلى رشده بعد الفجيعة التي حلّت به، وقد انتصر على نفسه وعلى أعدائه بالموت المطهرِّ الرومانسي،

ويصف السارد وصفاً شاعريا هذا الحفل الصاخب الذي ضجّت به القاعة، وقد أقامه أعداء شمشون احتفاء بمصرعه، وهم يتعاطَوْن كؤوس المدام، ويهتزّون على نقر الدفوف، ويتمايلون على تلوّي قوام دليلة السكرى، وقد ولجت إلى القاعة راقصةً كأفعى، في حين كانت الشتائم تنهال على رأس شمشون الذي أخذ يتلوّى في قيده إلى أن حلّت فيه روح الإله القدير، فصرخ صرخته المدوية متوعّداً المحتفلين ودليلة التي أوصلته إلى هذه النهاية، ويُنهي قصيدته بهذين البيتين:

مَحَقَ اللهُ فِيَّ شَرَّ ظلاَمي

فَلْتُضِىءْ في الحياةِ حِكْمَةُ نُوري

إنْ تكنْ جَزَّتِ الخيانةُ شَعْري

في ضَلاَلي، فَقُوَّتي في

كانت الحكاية مادة أولية استقاها أبو شبكة من العهد العتيق، ولكنّه سوّاها في قصيدته بحيث أصبحت فنًّا خالصاً، صحيح أنَّ النص الحاضر يشير بقوّة وجلاء إلى المرجع أو النص الغائب ولكنَّ الصحيح أيضاً أنَّ الشاعر أنهى ما يريد أن يقوله، وقدّم نصًّا شعرياً متكاملاً، ولذلك علينا أن نتوقّف عند التقنيات التي توسَّل بها الشاعر إلى فنه:

أ ـ الحكاية بين العهد العتيق والقصيدة:

الحكاية في العهد القديم مختلفة عن الحكاية في القصيدة، فلم يتحدّث أبو شبكة عن الأحداث التي جاءت في المرجع كاملة، فسفر القضاة يتكلّم على وعد الربّ منوح وزوجه العاقر بابن منذور للربّ بوساطة ملاك يتجلّى للزوجة ثم لمنوح، كما يتكلّم على مولد شمشون ونشأته وزواجه من فتاة من بنات الفلسطينيين، كما تكلّم على بطولاته الخارقة وموهبته وذكائه وانتصاراته المتكرّرة، ثم تحدّث في السفر السادس عشر عن علاقة شمشون بدليلة إلى أن انتهى الأمر بانتقام شمشون وموته، وهذا يعني أن أبا شبكة كان انتقائياً في بناء قصيدته، فقد اقتصرت الحكاية فيها على جزء مما جاء في المراجع، وهو علاقة شمشون بدليلة، وهذا يتفق مع ما ذهب إليه أرسطو في "وحدة الفعل"، فقال: "إنّ وحدة الخرافة لا تنشأ، كما يزعم البعض، عن كون موضوعها شخصاً واحداً، لأنّ حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حدّ له من الأحداث التي لا تكوّن وحدة. كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالاً لا تكون فعلاً واحداً. ولهذا يبدو أنّ جميع الشعراء الذي ألفوا "هرقليات" أو "ثيسيوسيات" وما شاكل هذه من قصائد قد أخطؤوا وضلّوا، لأنهم حسبوا أن كون البطل

شخصاً واحداً، هرقل مثلاً، يقتضي بالضرورة أن تكون الخرافة واحدة"(12).

ولذلك كانت الحكاية مادة أولية، وهي تشبه التاريخ أو الحجر الأصمّ أو الأصوات والألوان في الطبيعة.. يصنع منها الفنان عملاً مختلفاً وجديداً من خلال العلاقات التي يقيمها بين الأشياء، ومن هنا نفهم مقولة أرسطو: "إنّ الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار"(13)، وهذا ما فعله أبو شبكة في قصيدته "شمشون" حين انتقى جزءاً يسيراً من حياة بطله، وأقام الصراع الخارجي بين بطله وأعدائه، كما أقام الصراع الداخلي بين بطله ونفسه: بين السلطة الشهوية والفضيلة، ولذلك كانت العقدة أو الذروة التي تنشأ من حركة الصراع، وبخاصة إذا كان هذا الصراع مركّباً (خارجياً وداخلياً) حتى لحظة الحلّ(14)، كما هي الحال في قصيدة "شمشون".

ب ـ تعدّد الرواة:

كانت الحكاية في القصيدة متداخلة ومتقاطعة لتعدّد الرواة الذين قاموا بسردها، ففي المقطع الأول ثمة سارد يخاطب دليلة ويصب على رأسها جام غضبه، ولغة السرد الخطاب من خلال فعل الأمر (ملّقِيهِ)، وثمة احتمالان لهوية هذا السارد: الأول السارد الخارجي الذي يُراقب ما يجري من بعيد، ويصف الأمور منفعلاً بها، فالغضب على الأنثى الخائنة دليلة واضح، فهي التي تُهَدِّم جدران القيم والأخلاق ومعاهدات الحبّ، وتخون العاشق الذي سلّمها قلبه وحياته، وهي التي تحوّل البصير البصير إلى ضرير ضرير، كما جاء في البيت الرابع، وهذا الاحتمال هو الأرجح. وهذا ما يقدّمه البيت الثالث الذي يتحدّث فيه السارد عن الخيانة قبل شمشون، والاحتمال الثاني أنّ السارد داخلي، وهو شمشون نفسه، وإنّما هو يضرب الأمثلة نتيجة لما حلّ به من نكبة عظيمة.

وفي المقطع الثاني سارد خارجي يُعزّز بؤرة الحكاية بحكاية أخرى (حكاية داخل حكاية) فيصف لنا صورة ذلك الليث الغضنفر، سيّد الغاب الذي يملأ الأرجاء رعباً، وتخشاه الكائناتُ، فيدبُّ الذعر في نفوس الذئاب، ويصل الهلع إلى عشاش النسور العالية، ولكنَّ كائناً واحداً يسخر من زئير ملك الغاب، ويتحدّاه في ذكورته وفحولته، وهو تلك اللبوءة المخدرّة المشتهاة التي يمتلئ رضابها بالسّم النقيع، لتحوّل هذا الزئير إلى مواء وهرير، وليهدأ سيّد الغاب أسيراً، ويتحوّل إلى كائن آخر ضعيف حقير.

ويتناول شمشون دفّة السرد في المقطع الثالث، ليعود بنا إلى عالم الإنسان الذي لا يختلف في غرائزه عن عالم الحيوان، وإذا هو

منقاد لها رغم أنه عارف بطبيعتها الغادرة، ولكنَّ صوت الغريزة أعظم من صوت العقل، وليس له سوى أن يستسلم استسلام الخانع الضرير في المقطع الرابع، ليتناوب السارد وشمشون على رواية القسم الأخير، وهو الأطول، فيصف السارد حفل قاعة العقاب (الأبيات 37 - 52)، ثمَّ يصرخ شمشون صرخته التاريخية بعد أن تطهَّر من غرائزه بالآلام التي أصابته (الأبيات 53 - 65).

تصوّر مقاطع الحكاية فجيعة الخطيئة للتطهّر منها، وهي تنبض نبضاً واحداً، ففي المقطع الأول يتماهى الشاعر الرومانسي وشمشون في الغضب من دليلة التي أنجبت ابنتي لوط والمرأة ذات الطفل حتى إن ديجانير لم تسلم هي الأخرى من غضب هذا الشاعر، فبذرة الخيانة متوافرة في طبيعتها الأنثوية، وليس للأنثى من سلاح تخترق فيه عالم الذكورة سوى الحبّ والجنس والشهوة، وهي تستخدمه بذكاء خارق وقدرة فاعلة لتحويل الذكر من سيادة الروح إلى عبودية الغرائز، وهذا ما جاء في المقاطع الأخرى، أو هي تنويع على المقطع الأول، وهذا ما حدث لليث الغاضب في المقطع الثاني، فتمكّن اللبوءة منه تمكن لعناصر الموات من الحياة، وهذا ما حدث في المقاطع الثلاثة الأخيرة وما أصاب شمشون - الشاعر الرومانسي إلى أن انتصر بالموت على الحياة، وتطهّر من آثامه بالموت، ولذلك كان التماهي كاملاً بين شمشون والشاعر، ومن هنا كان القناع في هذه القصيدة.

2 ـ القصيدة ـ القناع:

يحقّ للقارئ في هذه الحكاية - الحدث ذات الرؤوس الثلاث أن يتساءل: أين هي الرأس الرحم أو الحدث الذي استدعى الرأسين الأخيريين إلى النصّ..؟ أين الهدف وأين الوسيلة؟ أين الأساس والأصل وأين الهامشي والعرضيّ؟ وقد تتطلّب الإجابة عن هذا التساؤل العودة إلى العمل الموحّد "أفاعي الفردوس" الذي يعدّ من وجهة نظرنا قصيدة واحدة، وليست عنواناته المختلفة سوى ثلاثة عشرَ نشيداً في بنية عمل عضوي متكامل، وكأنّه ملحمة أو رواية أو عمل درامي، وهذا ما تنبّه عليه أنطوان قازان حين ذهب إلى أنّ "أهمّ ما في "الأفاعي" فنيّاً كمالية الوحدة في النفَس، كأنّما الديوان نظم في اشتعالة واحدة"(15).

هناك حدثان من العهد العتيق تقوم بهما المرأة (دليلة - ابنتا لوط) وحدث عاصره أبو شبكة، وقيل كان بطله تقوم به امرأة ذات بعل وطفل، وهو الذي عمّق رؤياه وعزّزها وأثار حفيظته، وذكّره ببعض ما جاء في التاريخ القديم من صور متشابهة أو متطابقة،

وقانونه في ذلك التناقض التام فيما بين الصورة الرومانسية عن المرأة المثال (الملاك) والمرأة الشيطان، فإذا الواقع يلطّخ صورة المرأة الملاك، وإذا الشاعر يُصاب بالرؤيا ويُصدم بالفجيعة، وهو شبيه بيوحنا المعمدان الذي رأى بعينيه الخطيئة المميتة تتجدّد وتقبض على عنق الحقيقة، فصرخ صرخته المدوية: لا... ولذلك كانت حكاية الواقع والعصر والتجربة الذاتية.. حكاية المرأة ذات البعل والطفل، هي الحكاية الرحم، وهي التي تكرّر خطيئة دليلة وابنتي لوط وديجانير وسواهنّ، فكان أبو شبكة وجهاً لوجه إزاء الخطيئة التي تقبض على عنقه كالأنشوطة بعد أن وقع في حبائل هذه المرأة الأفعى الشيطان التي تبعث في الرجل الجانب الشهوي لتسوقه إلى الخطيئة(16)، ولذلك كانت هذه المرأة قدر الرجل المحكوم بغرائزه، وكانت "أفاعي الفردوس" عملاً هجائياً للشهوة العارمة، وهي دعوة للمرء أن يتطهّر منها(17).

خطيئة الشاعر عظيمة، وفي التعليمات الدينية محاذير من جريمة الزّنى، وهو منقاد لامرأة ذات بعل وذات طفل، وهي مركبة بحقّ ذلك الزوج البسيط الذي راح يبحث في أقاصي المعمورة عن قوت لأسرته، فقوبل فعلهُ هذا بالخيانة، وليس ذلك فحسب، وإنّما هي جريمة بحقّ الطفولة والبراءة، وقد سُمِّم ثدي الأمّ بالدنس والخطيئة، ومن هنا كانت الأنثى واحدة في "أفاعي الفردوس" وإن تعدّدت، وتعدّدها تنويع من جهة، وتعزيز لعمق التجربة والخطيئة من جهة ثانية، ويذكر الشاعرُ هول هذه الجريمة في "في هيكل الشهوات" يذكر تلك الحادثة التي تصوِّر الأنثى على أنّها كتلة من اللحم والدماء والشهوات، وهي خالية من العاطفة والروح، أو هي هيكل نخرته الشهوات فدمّرته وعاثت فيه فساداً:

ذَكَرْتُ ليلةَ أمسٍ فاخْتَلَجْتُ لها
والليلُ سكرانُ ممَّا سَحَّتِ السُّحُبُ
ذكرتُها غيرَ أنَّ الشَّكَّ خالجني
إنّ النساءَ إذا راوغْنَ لا عَجَبُ
فَهُنَّ من حيَّةِ الفردوسِ أمزجةٌ
يَثُورُ، فيهنّ من أعقابها

لا يخرج ما تقوله هذه الأبيات الثلاثة أو الوحدة النصية الصغرى عمّا تقوله بنية "أفاعي الفردوس" الكبرى، فالمرأة مراوغة، ولا تتخلّى عن هذه الصفة، ولا تسوقها سوى غرائزها، وثمة نصوص دينية غائبة في نسيج هذه المقولة في هذه الأبيات ومنها ما جاء عن صورة دليلة في القصيدة وصورة ابنتي لوط في "سدوم"، وهما صورتان حاضرتان

في "أفاعي الفردوس"، وثمة صور أخرى غائبة عن التصريح وحاضرة في التلميح، ومنها صورة امرأة العزيز في قوله تعالى: ﴿وراودته التي هو في بيتها عن نفسه، وغَلَّقَتِ الأبواب وقالت: هَيْت لك﴾(19)، فقد ساقتِ الرغائبُ امرأة العزيز إلى أن تقوم بما قامت به مع النبي يوسف، فانتهزت فرصة غياب الزوج وراودت يوسف عن نفسه، وأرادت أن تنال منه، وهو رجل الفضيلة، فرفض، ويقابلها في السرد الشعري المرأة ذات الطفل التي راودت الشاعر وأغرته، ثم أسكرته، وارتكبت معه الفحشاء في ليلة ماطرة، فلما استيقظ من فعلته هاله وقع الخطيئة، فندم ندماً شديداً على فعلته اللاإرادية.

وتتكرّر صورة هذه المرأة في "في هيكل الشهوات":

وأنتِ، يا أُمَّ طفلٍ في تَلَفُّتِهِ
سُؤْلُ العفافِ وفي أجفانِهِ لَعِبُ
صُبِّي الخمورَ فهذا العصرُ عصرُ
أما السُّكارى فهم أبناؤُهُ النُّجبُ
لا تَقْنَطِي إنْ رأيتِ الكأسَ فارغةً
يوماً، ففي كلِّ عامٍ يَنْضُجُ الْعِنَبُ
صُبِّي الخمورَ ولا تُبْقي على مُهَجٍ
مَوْجُ الشَّبَابِ على رجليكِ يَصْطخِبُ
أما أنا، ولو اسْتَسْلَمْتُ أمسِ إلى
خمرِ الليالي، فقلبي ليس يَنْشَعِبُ
قد أشربُ الخمرَ لكنْ لا أُدَنِّسُهَا
وأقربُ الإثْمَ لكنْ لَسْتُ أرتكِبُ
وفي غدٍ إذْ تُنِيرُ الطفلَ ميعتُهُ
وَتَهْرَمينَ ويبقى ذلك الخَشَبُ
قولي لهُ: جئْتَ في عصرِ الخمورِ
تشربْ سوى الخمرِ واسْحَبْ مثلما
قولي لهُ: هذه الأيامُ مهزلةٌ
وليسَ، إلاَّ لمن يَنْشَى بها، الْغَلَبُ
قولي له: عِفَّةُ الأجسادِ قد ذَهَبَتْ
معَ الجدودِ الأعفَّاءِ الأُلى ذَهَبُوا
قولي لطفلِكِ ما تَسْتَصْوبينَ غداً
فكلُّ أمرٍ لهُ في حينِهِ خُطَبُ(20)

وتتكرّر صورةُ هذه المرأة وفعلتُها في مكان آخر من "أفاعي الفردوس"، ففي "الأفعى" صورة المرأة المقترنة بطفلها، وكأنَّ صورة الطفل تظلّ تذكِّر المجرم بفداحة الجريمة، وهو يسخر مما قام به:

ستملكها ما شئتَ بعدُ فلا

فإنَّ ابنَها لمَّا يزلْ يجهلُ الأَمْرَا

صغيرٌ، بريءٌ العين، يرضى

فيريد مغبوطاً بذي الهبةِ الكبرى

ينامُ ولا يدري بأنَّ سخافةً

تَلَهَّى بها كانتِ لموبقةٍ سِعْرَا(21)

وبما أن الإحساس بالخطيئة عارم، وبما أنّ الشاعر يبحث في الرذيلة عن الفضيلة وفي الخطيئة عن التوبة والصلاح والتقى، فإنه يعود إلى الله ويتوب عن خطاياه توبة صادقة، ويريد من حوّاء أن تكون نقيّة طاهرةً كالثلج، وأن يكون الرباط الزوجي مقدّساً وبعيداً عن الدنس، ولذلك يتوسل إلى الله في "الصلاة الحمراء" لأن يقبل تضرعاته، ويلوذ بحماه، لعلَّه ينقذه من "الأفعى" و"هيكل الشهوات" و"شهوة الموت" و"سدوم" و"الشهوة الحمراء":

ربَّاهُ عَفْوَكَ إنِّي كافرٌ جانِ

جَوَّعْتُ نفسي وأَشْبَعْتُ الهوى

ولم أُفِقْ من جنونِ القلب في

إلاَّ وقد مَحَتِ الأهواءُ إيماني

ربَّاهُ عَفْوَكَ إنِّي كافرٌ جانِ!(22)

لذلك كان الشاعر يعبّر عن التجربة والحكاية الرحم من خلال جزء من حكاية شمشون ودليلة التي استعارها من العهد العتيق، وليست هذه الحكاية المستعارة سوى وسيلة فنيّة أو قناع درامي تخفَّى وراءه الشاعر ليعبِّر عن مشاعر الشاعر الرومانسي الغاضب للفضيلة والطهارة، والقناع وسيلة درامية للتخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة، وهو تقانة لخلق موقف درامي يُضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية مستعارة من التراث أو سواه، ليتحدّث من خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلّم إلى درجة أن القارئ لا يستطيع أن يميّز تمييزاً جيداً صوت الشاعر من صوت هذه الشخصية(23).

ثمة قضية فنية تحتاج إلى توضيح، وهي أنّ شاعر القناع يعبِّر عن تجربة ذاتية أولاً من خلال القناع، علماً بأن هذه التجربة ربّما لا تكون فرديةً خالصة، وبخاصة أن المرء واحد ضمن مجموعة أو مجموعات، ولذلك كان شاعر القناع يستخدم ضمير مفرد المتكلم (أنا) غالباً، وهذا لا يتوافر كلياً في هذه القصيدة، وقد سبق أن تحدّثنا عن تعدّد الرواة فيها بين السارد الذي يصف ويسرد الحكاية وشمشون الذي يتحدّث عن تجربته، والالتفات أمر شائع في القصيدة العربية منذ العصر الجاهلي، فكثيراً ما كان الشاعر يجرّد من نفسه شخصاً يخاطبه بمفرد ضمير المخاطب (أنتَ) (أسألت رسم الدار) أو تحدَّث عن نفسه بمفرد ضمير الغائب (هو)،

وهذا ما حدث فعلاً في هذه القصيدة التي بدت كأنّها سردية، فاجتمع الذاتي والموضوعي، وكان الشاعر الراوي يسرد موضوعه أو حكايته بضمير مفرد الغائب (هو)، وكأنه شخصية منفصلة عن المحكيّ عنه، ومع ذلك كان ضمير مفرد الغائب وضمير مفرد المتكلم من خلال الفيض الشعري الذي هدم الحدود التي أقامها الكلاسيكيون بين الأجناس الأدبية.

ثمة قضية فنية أخرى، وهي الحكايات الرديفة، كحكاية ديجانير مع هرقل، وحكاية الليث مع اللبوءة، وهي حكايات تعزّز الحكاية الأصل، وتعمّق البؤرة الدرامية، ويتجلّى الصراع فيها بين قطبين: الفضيلة والرذيلة ـ الوفاء والخيانة ـ الذكورة والأنوثة، فشمشون فاضل وفيّ ذكر صادق، ودليلة عاهر خائنة أنثى كاذبة، وهي تمتلك مؤهلات الأنثى الكاملة، وأهمها الجمال والعقل المخطّط والمدبّر، ومن هنا فاعليتها في النّص، فهي التي تحرّك مسار الأحداث، وكأن الشاعر يقول: إذا كان الجمال رأسمال الأنثى، فإنه وحده غير كافٍ لإغواء رجل عظيم كشمشون، ولذلك لابدّ من أن تمتلك عقلاً مدبراً كعقل أوديسيوس لتتحكّم بمصير هذا البطل سلفاً، وهذا ما اتصفت به اللبوءة في المقطع الثاني من القصيدة إذ خرجت لملاقاة سيّد الغاب، وهي ذات جمال ساحر وتصميم عظيم، فحوّلت أمير المغاور المنصور إلى كائن حقير حقير. أما حكاية ديجانير فقد سوّاها الشاعر كما يشاء لتتلائم مع بنية النَّص، وحذف منها ما يتعارض مع هذه البنية، فلم يذكر مثلاً أن السانطور قد خدعها حين طلب منها أن ترسل إلى هرقل القميص المسموم، وهي لا تعلم بما فيه، فتكون الحكايتان حينذاك مختلفتين، وهو لا يريد أن يُخرج أيّ أنثى من صفات دليلة، وخيراً فعل أبو شبكة إذ غيّر بعض ملامح القناع، ومحا الاختلاف فيه، فهو يبتدع أقنعته، ويُسوِّيها وفق رؤاه.

استخدم أبو شبكة قناعة "شمشون" استخداماً كلّياً، وكان موفّقاً في ذلك غاية التوفيق، فلم يقع في مطبّ الحكم والمواعظ والتقرير، وإنّما جاءت الحكم ضمن النسيج العضوي، ولم يقع أسيراً للدلالة التراثية أو يرفع القناع عن وجهه ليتدخَّل في شؤونه ويرقّع المعاني من هنا ومن هناك، وإنما كان منفصلاً عن التراث بمقدار ما كان متصلاً به، فاختار من الحكاية ما يصلح للإسقاط على تجربته، ولذلك لا يجرّد استخدامُ القناع الشاعرَ من ذاتيته، فهو يقف موقفاً وسطاً بين الشعر الموضوعي والشعر الغنائي، بل إن ذاتية الشاعر تتجلى من خلال

موضوعية القصيدة والتعبير باللاَّمباشر عن المباشر، فالذات الشخصية في القناع تُحيل على تجربة الشاعر، وبنية قصيدة "شمشون" ذات شكل مغاير يفترق عن مرجعيته مع أنّها متولّدة من هذه المرجعية (الرحم)، ولكنّها الولادة الخادعة، أو ولادة البنية السطحية التي توهم بأنّ النص الحاضر يُوَجَّه بوساطة النص الغائب، في حين أنّ البنية العميقة تقول غير ذلك تماماً، فالمرجعية دينية وأحداثها من الماضي البعيد، والنص الحاضر بنية شعرية خالصة.. تنتمي البنية السطحية (الحكاية) إلى الألف الثاني قبل الميلاد، وتنتمي البنية العميقة إلى الشعر الرومانسي العربي في النصف الأول من القرن العشرين، ويضرب أبو شبكة مثلاً بالحكاية التي استقاها من العهد العتيق على حالة شعرية تقدِّس الذات العبقرية من خلال شخصية شمشون، وتدين الأنثى الخائنة من خلال شخصية دليلة، وتبين فاعلية الإغواء الأنثوية في الذكورة منذ القديم إلى عصر إنجاز القصيدة، ليكون البطل الرومانسي ضحيّة هذا الإغواء، ولذلك تنتقل الوظيفة الشعرية من الخاص إلى العام، ليتسع الأفق الوظيفي وينفتح على حالات مشابهة في كلّ عصر ومكان، وليست هذه الحالة مقتصرة على الإنسان، وإنّما هي حالة تشمل الكائنات الحيّة، كما جاء ذلك في القصيدة.

هكذا انتقلت القصيدة من عالم الحكاية إلى عالم الشعر، فأسّست شكلاً مغايراً جديداً، وتحوّلت من برعم إلى أغصان وثمار، ولم تبق مقيّدة بحالة من السكون، وإنما تدافعت إلى حالة من الحركة والتغيّر والانفتاح.. انتقلت من حالة تراكمية إلى حالة داخلية ذات علاقات نسقية وقوانين خاصة شكلت شعرية القول، فتحولت من حقل الرؤية إلى حقل الرؤيا، وأفادت من تقانات وأساليبَ مختلفةٍ لتتحوّل من قصيدة ذات نزعة غنائية وصوت مفرد إلى قصيدة مركبة ذات بنية سمفونية وأصوات متعددة، وتقترب من فضاء التشكيل والنزعة الدرامية، فإذا قصيدة "شمشون" رومانسية خالصة تمثّل انتصار الحقّ على الباطل، والعاطفة على العقل، والروح على المادة، وهي تسعى إلى إعادة الحقّ إلى نصابه والعبقرية الفردية إلى ملكوتها الشعري، وربّما كان من أهمّ نتائج هذه الدراسة تبيان خطأ ما توصّل إليه معظم الدارسين من أنّ تقانة القناع نتاج لشعر التفعيلة والحداثة، ويُثبت هذا النَّص هذا الخطأ بوضوح تام، وهناك أمثلة أخرى من الشعر الرومانسيّ الخالص تؤكّد ما نذهب إليه، ومنها على سبيل المثال قصيدة "التمثال" لعلي محمود طه.

الـهوامش:

1 ـ انظر: رزوق، رزوق فرج: إلياس أبو شبكة وشعره، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1956م، ص 182 وما بعدها.

2- VIGNY, ALFRED de: Poésies choisies, classique larousse, Poris, saus date, P.88.

3 ـ ديوان الخليل، دراما رون عبود، بيروت، 1977م، 2/ 429.

4 ـ انظر: سفر القضاة، الفصول 13 ـ 16.

5 ـ انظر معجم الأساطير اليونانية والرومانية، إعداد سهيل عثمان وعبد الرزاق الأصفر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م، ص ص 259 ـ 260.

6 ـ أفاعي الفردوس، دار الحضارة، بيروت، ط3، 1962م، ص 27.

7 ـ انظر حكاية لوط مع ابنتيه: سفر التكوين، الفصل 11، وانظر قصيدة "سدوم": أفاعي الفردوس، ص ص 55 ـ 61.

8 ـ أفاعي الفردوس، ص ص 27 ـ 28.

9 ـ المصدر نفسه، ص ص 29 ـ 30.

10 ـ المصدر نفسه، ص 32.

11 ـ المصدر نفسه، ص 36.

12 ـ أرسطو طاليس: فنّ الشعر، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1952، ص ص 24 ـ 25.

13 ـ المرجع نفسه، ص 28.

14 ـ انظر: الموسى، د. خليل بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003، ص 278.

15 ـ أفاعي الفردوس، صفحة الغلاف الخارجي.

16 ـ انظر: الموسى، د. خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص 58 وما بعدها.

17 ـ انظر: حاوي، إيليا: إلياس أبو شبكة، إنساناً وشاعراً: المراحل والمحطات الكبرى في سيرته وشعره، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1999، ص ص 23 ـ 25.

18 ـ أفاعي الفردوس، دار الحضارة، ص ص 49 ـ 50.

19 ـ سورة يوسف: 23.

20 ـ أفاعي الفردوس، ص ص 52 ـ 53.

21 ـ المصدر نفسه، ص 48.

22 ـ المصدر نفسه، ص 84.

23 ـ انظر: الموسى، د. خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص 209.

❑❑

صورة المرأة
في
شعر الياس أبي شبكة

د. ثائر زين الدين

ما من شيء يلفت انتباه قارئ الياس أبي شبكة، كما يفعل حضور المرأة في شعره؛ والسبب أن هذا الحضور ينطوي على كثيرٍ من الخصوصيّة وبعض الغرابة.

وكي نفهم طبيعة هذا الحضور، وكيف بنى الشاعر تصوّره الخاص للمرأة، ونماذجه الذاتية، التي شعّت في مجموعاته المختلفة؛ ولاسيّما: "أفاعي الفردوس –1938" ـ "غلواء ـ 1945" ـ "نداء القلب ـ 1944" ـ "إلى الأبد ـ 1945"، وأدّت إلى تحقق "المرأة" كمتخيل شعري خصب، يفيضُ بما شاءَ الله من دلالات مختلفة! لابُدّ بدايةً أن نعودَ إلى مصادره الشعرية المتعددة في هذا المجال، فنكون كمن يرجع إلى "رأس النبع" قبل أن يبحث في مجراه وفروعه.

أولاً ـ مصادر شعريته:

آ ـ حياة الشاعر وتجاربه المعيشة:

مما لاشك فيه أن المصدر الأوّل والأهم في إبداع المبدعين بعامة، والشعراء بخاصة هو تجاربهم الذاتية التي يعيشونها ويعانون فيها ومنها، وقد كانت حياة شاعرنا حافلة بكل ما يخطر على البال ويحث على الإبداع.

ولدَ الياس أبو شبكة في بلدة "بروفيدانس" عام 1903، عندما كان والداه يقومان برحلة ترفيهية إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وعادَ معهما عام 1904 إلى قريتهما الجميلة "زوق مكايل" في كسروان

التي تقوم على رابية ترتفع قليلاً عن جونيه، المشرفة على خليج في ساحل المتوسط.

عاش الشاعر طفولته في هناءة ودعة وبحبوحة، فهو ابن يوسف أبي شبكة، أحد أعيان الزوق، وقد كانت دار أهله ـ كما يروي مارون عبّود ـ "تدلّ على يُسر صاحبها، فحيطانها مدهونة، وأرضُها مفروشة بالبلاط الرخامي، وغرفها واسعة، وعالية، والدار فسيحة..."(1).

أدخل الوالدان ابنهما معهد عينطورة منذ الثامنة من عمره؛ فتلقّنَ العربية والفرنسية، وأتقنهما، لكنَ الصدمةَ الأولى في حياته ستحلُّ سريعاً؛ ففي العاشرة من عمره يُقتل والدهُ خلالَ سفره من بورسعيد إلى الخرطوم بغية تفقّد أملاكه هناك، فتبقى هذه الذكرى الأليمة عالقة في مخيّلته، فإذا ما نشر مجموعته الأولى "القيثارة 1926" أهداه إياها وقدّم لها معبّراً عن فداحة فقدهِ(2).

ويؤكد أصدقاء الشاعر والأدباء الذين عرفوه أن الكبرياء هي الميزة التي غلبت عليه. يقول عبد اللطيف شرارة: "ما شهدته مرة، إلا وطالعت في قسماته، وفي حركاته، وفي سكناته، على تنوّع الحالات والظروف، تلكَ الأنفة، التي تشيعُ في أشعاره، وتلفُّ أغوارَه لفّاً..."(3)؛ وهو ما قاله بطرس البستاني من قبل مضيفاً صفة الحزن: "... وما كدت ألقاه لأوّل مرّة بعد أن صار من أصدقاء "البيان"، إلا تجلّت نفسه بكآبتها وانفعالها، وبراءة كبريائها، ولا أذكر أني رأيتُه يضحك ملءَ فمه، ضحكة غبطة وارتياح"(4)، ولا حاجة هنا لإيراد أقوال مارون عبّود وجورج غريب وغيرهما، في التأكيد على ذلك(5)، ولقد اقترن إباء الشاعر وكبرياؤه بطموحٍ شديد، رأى بعضهم أنه طموحٌ إلى "(النّعيم) وإلى (الخلود)، إلى الاستمتاع بالحب وطلاواته، فما ونى لحظة عن التغني بذلك النعيم، والثناء على الخلود، والتشوّق إلى المتع السائغة الخالصة من شوائب الإثم، وأدران الضعة، ولا فقد يوماً أمله في نعيم الحب، وتحقيق الخلود"(6).

خرج الشاعر إلى معتركِ الحياة قبل أن يتمّ تحصيلَه العلمي، فناضل وكافح ومشى على الأشواك، وعملَ في تحرير مجموعة من الصحف اللبنانية "صوت الأحرار" و"المكشوف" و"الجمهور"، وترأس القسم الأدبي في الإذاعة اللبنانية (أواخر الانتداب الفرنسي).

لكنّ علاقة الشاعر مع الناس ـ على العموم ـ لم تكن علاقة سويّة، لقد عاشَ ـ على الأغلب ـ غربةً، أو ما يشبه الغربة عن الحياة العادية؛ وكان يستشعر الوحشة في علاقته بالعالم، ومن المؤكد أن مجمل حياته

النفسية يوحي "أن شعوره بالخلل الاجتماعي كان أكبر عائق دون راحة باله، ولم يخالجه قط أي إحساس بالتقصير في حقله، كان هؤلاء الناس، هذا "الورى" كما يعبر في أكثر من قصيدة، هم الذين يثيرون في دنياه الشعرية، غمامة الأسى، وضباب الشك، وغبار القلق والاضطراب، وكان يؤلمه ما يشهد من عبوديات في حيوات من حوله، وما يلاحظ في بلده من تخلّف عن السير في ركب الحرية، واندفاع وراء اللذائذ الوقتية يصرفهم عن التحسس بالمعاني الرفيعة"(7).

ولقد أشار الشاعر فليكس فارس ـ وهو صديق أبي شبكة ـ في معرض حديثه عن "القيثارة"، أن أزمة أبي شبكة مع الدنيا هي أزمة "قيم"، وهي في النهاية أزمة "مجتمع يسود الظلم فيه شريعةً، ويستولي البؤس عليه نظاماً"(8)؛ إنها إذاً المصيبة الاجتماعية، يحملُ ثقلها الشاعر، ولا يستطيع أن يلقيها عن ظهره. وهنا تبزغ المرأة. أليست المرأة هي الأقدر على خلق شيء من التواصل بين الشاعر والدنيا؟ أليست من يستطيع تحقيق "المصالحة" ما بين المبدع والحياة من حوله؟ ومن جانب آخر؛ ألم تكن المرأة ـ في بعض الحالات ـ هي تلك القشّة التي تقصم ظهر الشاعر، فتدفعه إلى الفرار من الدنيا، والقطيعة معها؟!! وعلى كل حال فقد عرفنا عن أبي شبكة ـ من خلال ما كتبه عنه بعض أصدقائه ومجايليه، ومن بعض أحاديثه ـ أنه خاض علاقات مع المرأة ـ قد لا تكون كثيرة من حيث العدد، لكنّها تركت آثاراً حادة في حياته وشعره، أوّلها قصته مع أولغا ساروفيم، التي أحبها عشر سنوات تقريباً، ثم تزوجها زواجاً غريباً، وقد استخدم اسمها في معظم شعره، بعد أن أخضع أحرفه إلى الإبدال والقلب، فإذا بنا أمام غلواء، وستحمل إحدى أهم مجموعات الشاعر هذا الاسم.

روت أولغا نفسها للباحث جهاد فاضل بعض تفاصيل علاقتها بالشاعر، وكلنّها كانت يوم ذاك عجوزاً تجاوزت الثمانين، زارها الباحث في بيتها في زوق مكايل، واستطاع بصعوبة أن يتحدث إليها، ومما كتبه عن ذلك: "أن غلواء لم تكن تحب أن تتحدث عن أسرة الياس أبي شبكة، وبخاصة عن شقيقة زوجها، الظاهر أن أسرة أبي شبكة، أرفَع مقاماً في الزوق من أسرة غلواء، ولذلك تمنّت أوجيني لشقيقها علاقة عاطفية أفضل من علاقته مع غلواء، وزواجاً غير هذا الزواج. في الأساس كانت المرأتان: أوجيني وأولغا صديقتين، وكانت المنازل قريبة من بعضها، ولكن عندما علمت أوجيني أن شقيقها يفكّر بالزواج من أولغا ساروفيم قالت لشقيقها: إمّا

نحن وإما هذه المرأة! ولذلك طالت علاقة الياس بأولغا قبل الزواج"(9).

وتؤكد أولغا أن سبب تأخر الزواج هو فقر الشاعر، وعدم قدرته على تقديم ما يلزم للحياة الزوجية، وينسجم مع كلامها هذا ما جاء في "مفكرات وخطرات"، وهو عمل يضم يوميات الشاعر: كتب يوم 16 شباط 1931: "استدنتُ من خطيبتي غلواء عشر ليرات سورية ونصف. فتأمل شدّة الطفر إلى أين دفعتني"، ويكتب في 19 شباط 1931: "بشرتُ أولغا هذا الصباح بأن زواجنا أصبح قريباً جداً، ففرحت واغرورقت عيناها بالدموع وقالت: ينبغي أن لا نبقى هكذا أكثر من ثلاثة أشهر، وعلى مَ بنيتُ كلامي؟ على هذا: وهو أني سأقبض عشرين ليرة فرنسية ذهباً من شركة مياه بيروت، ومئة ليرة سورية من النافعة (تعويضات وراثة عائلية). وأربعمئة ليرة سورية من نتاج كتابي (الرسوم)"(10).

وتقف أم الشاعر أيضاً ضد زواجه بأولغا؛ ربما بسبب ما تناهى إلى سمعها عن "سلوك" غلواء، فيتحدّى الشاعر كل ذلك ويخبر حبيبته ذات مساء أنه سيتزوجها الليلة، ويحضر "خورياً" إلى منزل أهلها، ويجري مراسيم الزواج في البيت؛ وليسَ في الكنيسة كما هو مألوف، ويسهر أبو شبكة مع عروسه في منزل أهلها، ثم يغادرها لينام في بيته(11).

ومما عُرف فيما بعد أن الشاعر أقامَ علاقة مع سيدة متزوجة ذات طفل، في الآن نفسه الذي أحبّ فيه غلواء، والدليل الواقعي الصارخ على ذلك - كما كتبَ أنطون قازان(12) - هو ما كتبه أبو شبكة في مجلة الجمهور، الجزء 79، صفحة 7، سنة 1938: "ومن غرائب هذه القوّة في شعوري أنها كانت ترفَع خيالي عن أخصب تربة في مفرس الأنوثة من هذه المرأة، وربما كان لهذه العفّة أسباب لا رأي فيها للعاطفة البشرية، بل للضمير، فقد كانت ذات بعل وولد. وكنت في مرحلة شعورية عذراء، هي المرحلة التي تتصارع فيها العاطفة البريئة والشعور العنيف، في مفترق الطرق بين المدرسة والمدينة. كان الزوج نائياً والولد طفلاً. وكنت أختلسُ من غلواء ساعاتٍ أصرفها في مخدع هذه المرأة، ولم يكن يخطر في بالي أن الحب سينحدر يوماً من جذعنا الأعلى، حتى جرى ذلك في ليلة ماطرة هلكَ نصفها في الخمرِ، وكانت نبيذاً... وبدرتْ مني التفاتة شاردة على الحائط فوقعت عيناي على صورة الزوج.. فهربت، هربتُ من مخدع من أحب، وكانت الليلة ماطرة والطريق سوداء، على أن

جذوراً من قصيدة كانت تقتلعُ من كياني: "ما لي أرى القلب في عينيكِ يلتهب. طيفٌ من الشهوة الحمراء تغزله خمر الليالي... ووجهكِ الشاحب الجذاب.. وحق طفلك. وفي اليوم التالي كتبتُ هذه القصيدة:

لا تقنطي إن رأيتِ الكاسَ فارغةً

يوماً ففي كلِ عامٍ ينضجُ العنبُ

قد أشربُ الخمرَ لكن لا أدنّسها

وأقربُ الإثمَ لكن لستُ أرتكبُ

لم أرتكب الإثم في تلكَ الليلة، على أنني... وعلى أن جذوراً من قصيدة كانت تُقتلَع من كياني، وفي اليوم التالي كتبتُ هذه القصيدة:

أجلْ ستذكركِ الأعقابُ والحقبُ

ما دامَ في الأرضِ من صلب الزنى

لا مثلما ذكَرَ الافرنج لورَهُمُ

ولا كما ذكرتْ عفراءَها العرب

ومنذ ذلك الحين وقعتُ في الصحف على ألفِ شهوةٍ حمراء في ألف قصيدة بيضاء"

ولن نناقش المقبوس السابق، مع كل ما يثيره من غرائبية، وصراع داخلي في نفس الشاعر بين إيمانه المسيحي الشديد وشهوته القوية؛ وهو الشاب المراهق، ومع تصريحه بحب المرأة، وهو في الآن نفسه يحبُّ غلواء، ومع إعلانه أنّه لم يقترف الإثم؛ مع أنه اعتاد زيارة مخدعها، وسنترك كل هذا إلى فقرات لاحقة، لكن علينا أن نشير إلى أن الأبيات السابقة جزء من مجموعة "أفاعي الفردوس"، وستتمخّض التجربة السابقة عن كثيرٍ من الأبيات في قصائد مختلفة، وكأنه لم يستطع طوال عُمره أن ينسى تلك الحادثة. ويؤكد أنطوان قازان أن السيدة بطلة المقبوس السابق موجودة فعلاً: "إنها وردة... سيدة، على أنوثةٍ عارمة، وقسطٍ من الجمالِ وفير، أمّا حظها من الثقافة فغير يسير. كان لها زوج وطفل، عاشت ردحاً من الزمن في جوار الخليج الذي كان له في نفس الشاعر غير انطباع"(13).

ويدرك قارئ شعر أبي شبكة أن هذه المرأة هي ملهمة معظم قصائد "أفاعي الفردوس"، ويذكرها الشاعر باسمها الصريح في ديوان "غلواء" فهي "بطلة حادث صور، الذي بُنيت عليه غلواء القصة"(14)، وهناك ـ كما يُروى ـ امرأة ثالثة أقامت زمناً في قرية الزوق مكايل، وأنسَ إليها الشاعر، فكتب بتأثيرها قصيدة "حديثٌ في الكوخ" عام 1929، وضمّها إلى قصائد "أفاعي الفردوس".

أمّا المرأة الرابعة في حياته فهي مُغنية

سمراء قطنت بيروت، وعرفها الشاعر فأعجبَ بها وبموهبتها وجمال صوتها، فأحبّها، وبدورها استهواها شعره، فوقعت في غرامه، وكان حب دامَ ردحاً من الزمن، ثمّ افترقا، فتزوجت المرأة، وأنجبت، ولأن كلاً منهما كان مكيناً في قلب صاحبه، فقد أبقى الشاعر صورتها، التي رسمها له صديقه قيصر الجميّل في صدر داره، حتى وقَعَ في حبه الأخير، يومَ أغرم بليلى العظم، أو لِيلي، وكانت تلك السمراء قد عادت من هجرتها، فحمَلَ الشاعر الصورة بيديه إلى قيصر الجميّل واضِعِها، "فقامت قيامة قيصر ـ رحم الله الاثنين ـ وحاول أن يقنعه بأنها تحفة فنيّة لا علاقة للدنيا بها، فما اقتنع الشاعر، بل رجاه أن يمحو التقدمة عنها. وقال له: "إن صاحبتها عادت من هجرتها، وهي على يسر فلربّما اشترتها منك. وأعيدت الرائعة إلى مصدرها"(15).

وسأختم الحديث عن حياته الشخصية، بحبّه الخامس ـ ضمن ما نعرفه عنه ـ وهو حبّه ليلى، أو ليلي، التي عشقها بصورةٍ قلّ نظيرُها، إلا عند الشعراء العذريين. بدأت قصة الحب هذا ـ كما يرى صديق الشاعر جورج غريب ـ عام 1940، بعد أمسية للشاعر في معهد عينطورة: "بعد أمسية أبو شبكة خرجنا من القاعة الكبرى، والحضور مزدحم يلهج بعبقرية ابن الزوق العاشق، سيّد الرومنطيقية في الشرق العربي، فجأةً وسط الازدحام، تقدّمت مني سيدة لها من السحر غير لون، فهنّأتني، وبدون استئذان دست في جيبي شيئاً بكل رشاقة، وتوارت مختفية بين الجميع. بعد لحظات، تفحّصت ما في جيبي فإذا بها رسالة إلى الياس من تلك السيدة. وكانت تلك الرسالة فاتحة لرفقة درب حميمية مع الياس أبو شبكة، بدأت تلك الليلة من سنة 1940،
ولم تنته إلا بموته في 27 كانون الثاني 1947"(16).

والحقيقة أن وقائع هذا الحب تبيّن أن الشاعر أغرم بليلى حد الجنون، ووجدَ فيها وفاءً ونقاءً طالما بحث عنهما دون جدوى، ولابأس أن أقتطف من قصتهما مشهدين يدللان على عمق هذا الحب، وأثره في نفس الشاعر: يروي جورج غريب ما يلي: "ذات يوم وصل الياس إلى مكتبه في الإذاعة اللبنانية متهللاً (على غير عادته)، إذ كان موعد اتصال ليلى به عند الساعة العاشرة، كي يوافيها إلى مكانٍ محدد يضمّهما معاً في مأمن من أعين الرقباء. دقّت الساعة العاشرة، ودقّ معها جرس الهاتف، ولكن... لا لتحديد اللقاء، بل للاعتذار عنه، فـ"الأمور غير سانحة". ما كانت النتيجة؟ أصيبَ

الياس من جرّاء الصدمة، بانهيار يشبه الإغماء، ممّا اضطرَ إدارة الإذاعة إلى استدعاء سيارة إسعاف نقلته إلى أقرب مشفى"(17).

والحادثة الطريفة الثانية، روتها والدة الشاعر نائلة أبو شبكة المتوفاة، عام 1955، تقول: "دخل الياس عليها مغموراً بالسعادة، وكان فترتئذٍ بلغ ذروة حبه، وقال لها كأنه يصلي: "هل رأيت ليلى يا أمي كيف مرّت بنا"؟ لم تجب الوالدة لخوفها أن يكون وحيدها في حالة هذيان. ولمّا لاحظ شكها في ما يقول، أضاف: "أقسمُ لك يا أمي إنها مرّت بنا، كما وعدتني". قالت الأم المسكينة: "كيف مرّت بنا ولم أرها؟ دعْ عنك هذه الهواجس يا ابني. إنها تؤثّر على صحتك". أجاب الياس: "بلى يا أمي، بلى صدّقيني، عبرت من هنا في الصباح الباكر، على جناحي حمامة بيضاء". عندها استسلمت أم الياس لدموعها، وهي تُعاين بلوعة الوالدة، ماذا فَعَلَ العشق بوحيدها"(18).

بقي أن نذكر أن ليلى هذه توفيت في 8 شباط 2005 ونعتها صحيفة النهار اللبنانية على لسان هنري زغيب في عدد السبت 12 شباط 2005، حيث تحدّث عن لقاءاته معها، التي كان محورها الياس أبو شبكة وحبّه لها، كما عادَ جورج غريب في عدد الجمعة 18 شباط 2005 للحديث بشكلٍ موجز عن ليلي الوفيّة لحبيبها وقد رحلت بعده بثمانية وخمسين عاماً، فذكّر بما خلد في نفسه من حوادث تجمع العاشقين وتحول دون نسيانهما: "ليالي الصومعة، كوخ الفلاح، تلّة الرعيان، صنوبرة دير البشارة، شيفرة منزل حبيب عودة، ليلة الخنشارة، وسواها"(19)، ولقد تمخّض هذا الحب عن مجموعتين شعريتين هما "نداء القلب" و"إلى الأبد".

ب ـ المؤثرات الخارجية:

إلى جوار تجارب الشاعر الشخصية، وقصص الحب التي عاشها، تبرز مكوّنات أخرى خارجية. لها دور مهم في تشكيل الجو الشعري الخاص به، ونظرته إلى المرأة؛ تلك المكوّنات هي التأثيرات العميقة، التي تركتها في نفسه قراءاته وترجماته عن الفرنسية، لقد وضع الشاعر ما يقارب الأربعين كتاباً خلال عشرين عاماً، أكثر من نصفها أعمالٌ ترجمها عن الفرنسية.

ويؤكد بعض دارسي الشاعر "أنّه تأثّر أكثر ما تأثّر بشاعرين فرنسيين أولهما ألفرد دي موسيه، والثاني لامارتين"(20).

أمّا ألفرد دي موسيه، صاحب ديوان "الليالي"، وكتاب "اعترافات فتى العصر" اللذين تُرجما، إلى العربية في وقتٍ مبكّر، فقد أوقعته امرأةٌ في هواها، فتعلّق بها كثيراً، ثمّ

تخلّت عنه، ما سبب له جراحاً عميقة لم يبرأ منها، نظمها شعراً في "الليالي"، وعرف عنه ثورته على البغاء والفجور، وحقده الشديد على أحد نماذجه، وهو حبيبته القديمة(21)، وعرف عنه أيضاً تمجيده الألم واعتباره المعلّم الأكبر؛ وقد تأثر أبو شبكة بكل ذلك، ولاسيما في "أفاعي الفردوس"، وأمّا ألفونس دي لامارتين. الذي ترجم له أبو شبكة قصيدته الملحمية "سقوط ملاك"، وروايته "جوسلين"، فقد كان شاعراً رقيق الحاشية، عاطفياً، لعبت وفاة المرأة التي أحبها دوراً كبيراً في تألق شاعريته، فكانت مجموعاته ولاسيما "تأملات شعرية 1820" العامل الرئيس في تطوّر الأدب الرومنسي الفرنسي، وفيها حزن وحنين عارم إلى الماضي، ووصل إلى العزاء بواسطة الإيمان، فقد رأى أن "الإنسان هو الكائن الذي يصلّي؛ وتلكَ عظمته"، ولابدّ أن أبا شبكة تأثر بكل ذلك، وبدأ تأثّره هذا واضحاً في "نداء القلب" و"إلى الأبد".

ومن المؤثرات المهمّة أيضاً في شعره، الكتاب المقدّس بعهديه، ويستطيع قارئ أبي شبكة - وهو الشاعر الذي وصفه ميخائيل نعيمة: يُصلي في سريره ليلاً(22) - أن يتلمّس ببساطة تأثير الإنجيل والتعاليم والمعتقدات المسيحية بعامة في دواوينه المختلفة(23).

ويجب ألا ننسى جداول صغيرة كثيرة صبّت في تجربة الشاعر، وتركت فيها آثاراً تتضح قليلاً أو كثيراً، منها مثلاً بودلير في "أزهار الشر"؛ بكل ما فيه من نتائج تلك العلاقة العاطفية المضطربة مع مدام ساباتييه من ألم وإحباط، وقد أشارَ يوسف غصوب إلى "اللون القاتم"، الذي طغى على إبداع الياس أبي شبكة في "أفاعي الفردوس"، ورأى أن ذلكَ "اللون السوداوي الكامد، لم يعرفه الشعر العربي في لبنان، والعالم العربي كل المعرفة، وقد تجلّى في بعض قصائد أبو شبكة كموقف وجداني ووجودي من العالم والحياة والبارئ، وهو ربما أثر بودلير الضئيل والواهي عليه، وقد فتح أمامه أفق "اللعنة" وغمسَ شعره في الماء الآسِن"(24).

ومن تلك الجداول أيضاً أثر الشاعر الرومنسي الفرنسي ألفرد دي فيني، ولاسيما في قصيدته "غضب شمشون"، وبعض قصائد الرومنسيين الألمان والإنكليز، وتجارب العذريين العرب، وغيرها مما جعل الباحثين الذين حاولوا تأطيره في مدرسة معيّنة يختلفون، من راءٍ أن الشاعر رومنسي، بل "زعيم الرومانطيقيين في لبنان" كصلاح لبكي(25)، وجورج غريب، وميخائيل نعيمة، وأنطوان قازان، إلى معتقد أن "أبا شبكة ذو شخصية شرقية في أول منزلة، تضرب في

أعراقها إلى الفروسية العربية، أي أن طريقته في التفكير والإحساس ـ وهي اقرب ما تكون إلى الرومانطيقية ـ ليست مستوردة، ولا هي من صنع الأجانب، ولا يمكن أن تكون من صنعهم، ولو كان فيها شيء من ذلك لما أتيح لها قط أن تبدع أو تُعطي. ولو أردنا أن نتتبّع جذورها في تراثه الأدبي لرأينا أنها تمتُّ بنسبٍ وضاح إلى العذريين من شعراء العرب، ثم إلى أبي فراس، والمتنبي والشريف الرضي من جانب، ثمّ إلى تجاربه الخاصة وثقافته الفرنسية في الجانب الأخير(26)".

وصولاً إلى نفرٍ ثالثٍ ممن كتبوا عن الشاعر، فرأوا أن من الصعوبة بمكان أن يُحصَرَ أبو شبكة في مدرسة فنية تاريخية معينة، على الرغم من المؤثرات المختلفة التي يحتمل أنها أثّرت في تجربته(27).

ثانياً ـ صور حضور المرأة في شعره:

قد لا يختلف اثنان أن الشعر ما كان له أن يكون لولا وجود المرأة، وما كان له أن يستمر لولاها؛ سواء في العصور السحيقة عندما ارتقى الإنسان بها إلى مستوى الألوهية، وعاملها كنموذج مطلق قائم على منح العالم الحياة والاستمرار، و(ماهاها) مع الأرض رمز الخصوبة والإنبات؛ فأسبَغَ عليها القدسيّة والتبجيل ورآها تستحق العبادة، أم في العصور التالية حين تسرّب هذا المفهوم من الأديان الوضعية القديمة إلى بعض نصوص العهد القديم، وأخطأ بعضها الآخر، فكنّا تارةً نقف أمام نشيد الإنشاد للنبي سليمان ـ كما تقول التوراة ـ فإذا بنا قبالةَ أناشيد وأغنيات حب حسّي طافح بالرغبة والشوق الجسدي تجاه المرأة تارة؛ وتارةً أخرى أمام نصوصٍ تقلل من شأن الأنثى وتراها مصدراً للإثم.

حتى عندما تلاشى وجهُ المرأة القدسي، وبدأت تحضر بوصفها علّة الآثام الأرضية، ومنبع الشر وأصبحت العملية الجنسية أشبه بالجريمة، انطلاقاً من إغراء حواء لآدم؛ وأكلهما من الشجرة المحرّمة، وطردهما من الجنة.. حتى عند ذلك؛ حين راحَ الجنسُ يقترنُ في ذهن الإنسان بالموت، وزوال الخلود عنه ظلّت الأنثى موضوعَ الشعر الأوّل، وركنه الأول، وقد رأى بعضهم "أن اقتران الجنس بالموت، أشبه باقتران الجريمة بالعقاب، وهذا الإحساس العميق بأن العملية الجنسية جريمة جعَلَ الشعر ـ أول الأنواع الأدبية ظهوراً ـ يميل إلى عرضها عرضاً بعيداً عن المباشرة، فهو يزيّنها للأنثى ويهوّن من أمرها، بل يعتبرها باباً للحياة والسعادة"(28)، وجميعنا نعلم أن معظم الشعراء على وجه الأرض يبدؤون رحلة الإبداع بنصٍ يتناول المرأة، نصٍ غزلي ـ بشكل من الأشكال ـ ربما لأن "الملكة

الشعرية من بين جميع الملكات هي الوحيدة، التي تترافق مع ظهور الجنس، أو بالأصح هي التي تظهر لدى اكتمال الغريزة الجنسية"(29).

والحق أن الياس أبو شبكة لم يكن استثناءً في هذا المجال فقصائده الأولى(20) قصائد غزلٍ وحب وقصائده الأخيرة من أرق ما نقرأ من قصائد الحب... وبين البداية والنهاية يرصد المتابع حضوراً شعرياً غريباً ومتناقضاً للمرأة؛ حضوراً يتراوح بينَ رقة رفيف أجنحة ملاك، وثقل ضرب أجنحة الشيطان السوداء فوق رؤوسنا.

وعليه فقد وجدت أن بالإمكان تحديد ثلاث صور لحضور المرأة في شعره، أو ثلاثة نماذج جامعة؛ لم يخرج الشاعر عنها، ولعلّه لم يحاول، تحت ثقل تجربته الشخصية والمؤثرات الخارجية في زمنِهِ، مع تأكيدي أن الشاعر أقامَ بين تلك النماذج حدوداً فاصلة عاليةً وواضحة؛ حتى بدت الأمور لديه إمّا سوداء أو بيضاء، ولا مكان للوسطية فيها.

آ ـ المرأة الخاطئة ـ التائبة:

ظهر هذا النموذج في ديوان "غلواء" الصادر عام 1945، وقد استهلّه الشاعر بملاحظة تقول: "كتبت "غلواء" بين 1926 و1932، وليسَ فيها من حياة المؤلّف في مطلع شبابه إلا شطر ضئيل، فهي في مجموعها من صنع الحيال، لا من صنع الواقع. عبثاً يحاول القارئ ولو طالَ الزمن، ومهما يطل أن يجدَ في "غلواء" مستنداً لظن، أو موضوعاً لاجتهاد. فهي حياة جماعة لا حياة فرد، هي الحياة وليست حياة، هي قصيدة لا تاريخ".

وظنّي أن الشاعر قدّم بالمقبوس السابق، ليبعد عن ذهن القارئ أي ربط ممكن بينَ بطلة الديوان "غلواء"، وزوجته أولغاساروفيم، التي تزوجها عام 1931، وكان ـ كما رأينا ـ يتحدث عنها في يومياته وبعض كتاباته تارة باسمها الصريح، وأخرى باسم "غلواء" بعدَ أن يبدل حروف الاسم الأول ويعيد ترتيبها فيحصل على اسم عربي صرف شبيه بعفراء وأسماء؛ من بطلات القصائد العربية.

وفيما يتعلّق بغلواء الديوان؛ لاشكَ عندي أنّ الشاعر اشتق اسمها من فعل "غلا" معتبراً هذا الفعل من أفعالِ العيب في اللغة، وعندها تأتي الصفة المشبّهة منه على وزن أفعل، ومؤنثها فعلاء، وعندئذٍ ستصبح "غلواء" امرأةً شديدةَ الغلو، تتجاوز الحدود، وتبلغ في أمورها نهاياتها حدّ الإفراط.

تتكون مجموعة "غلواء" من أربعة فصول أسماها الشاعر عهوداً: العهد الأول (المريضة ـ القصة ـ الرؤيا) العهدُ الثاني (عذاب الضمير)، العهد الثالث (التجلّي)،

العهد الرابع (الغفران).

تبدأ قصة المجموعة . والشاعر أحد أوائل الشعراء العرب المعاصرين الذين استخدموا القصة في الشعر ـ بعودة الشاب إلى منزله في ساعةٍ متأخرة من الليل ليجد أمّه ما تزال سهرانة، ومشغولة البال على ابنة الجيران غلواء، وكان بدوره يعلم بمرضها ويخفي خوفه عليها:

"فقال: "**ما عوّدكِ الليلُ السَّهرْ**

لم يبقَ إلا ساعتانِ للسَّحرْ

... أقرأ في وجهكِ، يا أمِّ، خبرْ

غلواءُ؟ ما حَلّ بها؟.. شقيّهْ

أما تبقّى للرّجا بقيّهْ

... مسكينةٌ"

ـ ويلُ أمِّها صبيّةْ"(31)

ويحاول الشاب النوم فلا يستطيع، تأخذه الهواجس في كل اتجاه، ويتخيل غلواء؛ كيف كانت في صباها المبكّر، ويراها ميتة؛ ملتفةً بأكفانها، ويمعن في تصوّر ما ستحولُ إليه في عالم الموت.

وتتجو غلواء، فيحدّثنا الشاعر عنها في الجزء المعنون بـ"القصة"، ويرسم لها صورةً قلَّ نظيرُها من الجمال والبهاء:

"**تصوّر النسيمَ في الصباحِ**

يهزُّ ساقَ الفلِّ والأقاحِ

تصوّر السماءَ في روائَها

كأنها الأحلام في صفائَها

تصوّر الرابيةَ الجميلهْ

لوَّنَها ظلٌ من الخميلهْ

وكُوَمَ الثلجِ على الروابي

تطفو عليها صُفرةُ الغيابِ

وانظر أخيراً نظرةً سريعهُ

مختلفَ الجمالِ في الطبيعهْ

تعرفْ إذاً معرفةً علياءَ

كيفَ السماءُ أبدعتْ

وتضجّ القصيدة بجمال غلواء وروعتها، وفرحة الشاب بها، لكن تلك الصورة لن تستمر، فغلواء تذهب في زيارة طويلة إلى صور، وتنزل عند صديقتها أو قريبتها "وردة"؛ وستصحو غلواء البريئة ذات ليلة على أصوات وردة وعشيقها في المخدع المجاور، وهما يذوبان في ممارسة الجنس:

"**فأرهفتْ مِسْمَعَها المطروقا**

فسمعتْ تنهّداً عميقا

يصدُرُ عَمّا ينهشُ العروقا

وأرسلتْ نظرةَ برٍ طاهرِ

فهالها في المخدَعِ المُجاورِ
فاجرةٌ على ذراعِ فاجر"(33)

ويأتي بعد المقبوس السابق مقطع أبيض، ثم يعلو صوت ما؛ لا نعرف مصدره، ربما يكون صوت غلواء أو صوت الشاعر الحانق على مفسدةِ العذارى هذه:

"ما أنتِ يا وردةُ تلكَ الوردةْ
بل أنتِ من أشواكِها مُسْوَدّةْ
أميرةَ الشهوةِ أنتِ عَبْدَهْ"(34)

وتهربُ غلواء إلى الشاطئ، وتهيم بين الأطلال والخرب، فإذا بالطبيعة تشاركها ما في نفسها من سخط وشؤمٍ وأحاسيس غريبة تجاه وردة، وتجاه ما شاهدته:

"واستيقظتْ في نفسها المحمومهْ
من "وردةَ الحبيبة" الأثيمهْ
صارخةً أخيلة الجريمهْ
ودبَّ في أعضائِها النحيفهْ
قفقفةٌ ورجفةٌ عنيفهْ
حُمّى سَرَت في جسمِها خفيفهْ"(35)

وتمرّ مقاطع بيضاء عديدة توحي بأن مشهد وردة مع عشيقها أو سواه يتكرّر، وغلواءُ تتابعُ ما يجري دونَ أن تختارَ العودة إلى بلدتها، فينحُلُ جسمها حتى تمسي كالخيال:

"وسالَ من وجنتها الذبولُ
كنجمةٍ هَمّ بها الأفولُ
امتقعَ الجبينُ باصفرارِ
كأنّهُ أواخرُ النهارِ"(36)

وأخيراً ـ ولا ندري كم مَرَّ من أيّام ـ تتذكّرُ ذات ليلة حياتها في قريتها "زوق مكايل"، وجمالَ الطبيعة هناك، والكنيسةَ الصغيرة والوديان.. فيشتدُّ في صدرها إحساسُها بالإثم، ويمتلئُ قلبها "العفيفُ" بالسواد، مما يبعث في نفوسنا التساؤل: لماذا لم تُعد إلى قريتها بعد تلك الليلة؟ لماذا استمرت في إقامتها أياماً وأياماً عند وردة؟ وما هذا الصراع الداخلي العجيب في نفسها، وفي نفس الشاعر أيضاً، وهو هنا ليس إلا سارداً أو راوياً؟ ثمّ ما هذهِ الحيرة التي تتملّكه إزاء شخصية بطلته غلواء؟ تارةً يجعلنا نعتقد أنها انجرفت في حياة وردة، وأخرى يجعلنا نحس بأنها لم تفعل، وثالثة يؤكد لنا أنها خطت باتجاه ذلك ولكنها لم تقترف الإثم، بل توهّمت أنها فعلت:

"وحبكتْ في مقلتيها الحُمّى
بقلبها العفيفِ ذاكَ الإثما
وانتقلَ الإثمُ بها انتقالَهْ
أجرت على خيالها خيالَهْ

فَعظُمَ الوهمُ، وفي الأوهامِ
أفتَكُ بالعقلِ من السِّرسامِ
وقامَ في أحلامِها المُعذَّبَهْ
رؤيا كأنما هي المُرتكبةْ"(37)

في العهد الثاني من الديوان، وعنوانه "عذاب الضمير"، يقدّم لنا الشاعر مشهدَ الشاب شفيق في حوارٍ مع والدتِهِ، التي طوى الردى زوجها، فيصفُ الشابُ لأمّه مشاعره تجاه غلواء، وهي مشاعر ما أحسَّ بها من قبل تجاه أحد، لكن الفتاة تعرضُ عنه، وكأن في قلبها شيئاً يعذّبها، وتحاولُ الأم ـ مع ترحيبها بأن يشعر وحيدها بالحب ـ أن تثنيه عن حب غلواء، بحجة أن الفتاة أكبر منه سناً، وأن بانتظارِهِ ما هو أعمق وأطهر إن هو تمهّل في اختيار شريكة حياته ـ ولابدّ هنا أن نلاحظ التشابه الكبير بين أحداث الديوان وسيرةِ حياة الشاعر ـ لكن أنّى للأم أن تقنع ابنها المتيّم، الذي يرى في انصرافه عن غلواء ما يشبه صعود السيد المسيح الجلجلة:

"أيا أميّ اصرفي ذي الكأس عنيّ
فما في الحبّ شأنٌ للتأنّي
وما للعُمرِ شأنٌ في القلوبِ"(38)

وفي الكنيسة الصغيرة يلتقي الفتى فتاتهُ، وهي تذبل حزناً وألماً ورغبةً في أن يقبل الرب توبتها، ويراقب ملامحها عندما تتردد لفظة "غفران" في جنبات الكنيسة، فيقترب منها بعد أن يتمثّل موقف السيد المسيح من مريم المجدلية:

"قالَ: "أفق يا حُبُّ من هجعتكْ
فسيّدُ الآلامِ في بيعتكْ
أحبَّ حتى مريمَ الزانيةْ"(39)

ويعرضُ عليها حُبّه من جديد راجياً قبولَه، وطالباً منها أن تشفعَ له دموعُهُ عندها، تلك الدموع التي قطّرها من قلبه الموجع، ويشهد على حبّه العذراء التي تطلُّ من أيقونتها، لكن المفارقة هنا أن غلواء ـ بالرغم من شعورها بما يحمله الفتى من حب لها ـ ترفض قبولَ عرضه وتختمُ حوارهما بعبارة تزلزله:

"ليسَ الهوى، يا أختَ روحي سوى
قُربانةٍ الأرواحِ، ليسَ الهوى...
فغمغمتْ غلوا: سوى مهزلةْ"(40)

في العهد الثالث (التجلّي) يظهر لشفيق ـ وهو العاشق المحزون ـ طيفُ والده؛ فيضع بين يديه عصارة التجربة الإنسانية: في الألم والكفاح والتحمّل والتوبة وصولاً إلى رؤية الله ومعاينة بهائه، فتساعده هذه الرؤيا ـ على ما يبدو ـ في الوصول إلى "الغفران" وفي الاندفاع لمساعدة غلواء كي تخرجَ من محنتها وتعود إلى الحياة، وهذا ما يحدث في

الفصل الرابع من الديوان (العهد الرابع: الغفران)، وسيتم ذلك بعد أن تمضي أشهر الشتاء بظلمتها وضبابها، أي مع انبعاث الطبيعة في نوّار من جديد، ويوظّف الشاعر مظاهر الربيع نفسه في التمهيد للغفران، وغسل الذنوب، إنّه يحث غلواء كي تقتدي بالطبيعة نفسها:

"فهلاّ خلعتِ رداءَ الليالي

وألبستِ روحَكِ ثوبَ البُكَرْ

لقد غَسَلتْ بسماتُ الزهور

ذنوبَ الشتاءِ الكفيفِ البصرْ

وعادَ العفافُ إلى الهضباتِ

ففي كُلِّ غَرْسٍ فؤادٌ

وتفلح غلواء إلى حدٍ بعيد ـ تحتَ تأثير حجج فتاها ـ أن تنسى "زماناً مضى وخيالاً عَبَرْ"، وهاهي ذي خطايا العذارى تطيرُ كالعطر مع النسيم، ولا يبقى منها في نفس الشاب ـ على ما يزعم ـ شيئاً:

وكانَ النسيمُ يهزُّ الغصونَ

فتنشرُ في الجوِ عطرَ الزهورْ

كأنَ العطورَ خطايا العذارى

حلمنَ بأثمارها في الخدورْ

ولمّا أفقنَ اعترفنَ بها

وقد هَزّهنَ الضميرُ

وفي المقطع الثاني من هذا الفصل، يقدّم لنا الشاعر مشهدَ حب جميل بين غلواء وشفيق، وقد غفر كل منهما للآخر ما تقدّم من ذنوبه، فنظن أن الآلام والأحزان قد انتهت:

وأهوى على صدرها باكياً

وأهوت على رأسه باكيهْ

وما هي إلا دقايقُ حتّى

تلاشت رؤى نفسها الداميهْ

فأدنتْ إلى ثغرِهِ ثغرَها

على مشهدٍ من تُقى الرابيهْ

على مشهدٍ من نقاءِ الزهورِ

العذارى ومن عفّةِ

وكانَ من الجميل أن تنتهي القصيدة هنا، بل الديوان... لكنَ رؤيا الخطيئة تظل مسيطرة على وجدان أبي شبكة ألم يقلْ قبل المقبوس السابق واصفاً غلواء وهي قادمة للقاء فتاها:

"وأبصر غلواءَ بينَ الزهورِ

كحواءَ بين شهي الثمر"

فأين الغفران إذاً؟ إنه لا يستطيع أن يرى غلواء إلا حواء؛ وليتها تحملُ تفاحة واحدة،

لكنها هنا تختالُ بين ثمارٍ وثمارٍ شهيّة إنّ الرجل يتلذذ بإذكاء فكرة الخطيئة، فيستعيدها بصور شتّى، هاهو ذا بعد المقبوس السابق مباشرة، بعد مشهد الحب والغفران ذاته، يعود ليوظف مظاهر الطبيعة ـ التي استلهمها في التعبير عن الغفران ـ لتعبّر عن الخطيئة من جديد، وتدفَعَ بأشباحها كي تحوّم أمامَ عينيهِ أولاً؛ وعيون قرائِهِ ثانياً:

"أفاقَ الحبيبانِ من سكرةٍ
دموع إلى سكرةٍ ثانيهْ
وظلاّ من السُكرِ في نزواتٍ
تطهّرُها عفّةٌ باقيهْ
إلى أن دنا موعدٌ للفراقِ
واصفرّتِ الأنجمُ الساهيهْ
كأنَ النجومَ زفيرُ الخطايا
تصعّدُهُ ليلةٌ زانيهْ"(44)

ويعودُ في المقطع الثالثِ من قصيدة "الغفران" ليستعيد كثيراً من الأفكار التي طرحها سابقاً ممعناً أيضاً في التلذذ بترجيع ألم غلواء خلال اعترافها، وألمه الذاتي في الاستماع إليها وتقبل اعترافها، وإلا فما معنى هذا التكرار الكثيف:

ـ "أحبُّ فيكِ صورةً عذراءَ
وإن تكن أصباغُها شوهاءَ

....

يا زهرةً تائبةً مُقَدّسة
يا خبزَ قُربانةِ نفسي التعسهْ"(45)
ـ ورفعتْ إليهِ عيناً ذائبهْ
كأنها صورةُ نفسٍ تائبهْ
وبعدَ فكرٍ قالتِ: الحياةْ
عقاربٌ من جسدي تقتاتْ
دعني، فلا أبرحُ يا حبيبي
أعيشُ في ماضيَّ في ذنوبيْ
فقالَ: إن دمعةً تطهّرتْ
تكفي لغسلِ النفس مهما

ومن خلالِ استعراضٍ سريعٍ لمعجمِ حضور هذا النموذج، من نماذج المرأة في شعر أبي شبكة، نجدُ أنفسنا أمام صيغ مفردة، ومركّبة مختلفة في انتمائِها إلى حقولٍ عديدة؛ فبينما لم تكن لدينا من أسماء العلم إلا ثلاثة، أحدها واقعي هو: غلواء، والآخران دينيّان: حوّاء ومريم المجدلية (وكان من البدهي أن يستدعي الشاعر صورة مريم المجدلية عند الحديث عن الخطيئة ثم التوبة).

وجدنا معجماً غنياً من الصيغ اللغوية الدالة على المرأة في بعدها هذا، منها صفات وتراكيب تقوم على التشبيه والاستعارة

والكناية: "شقية ـ مريضة ـ جنيّة هائمة ـ صبية تموت ـ صبيّة تغبطها العذارى ـ أجفانها عذراء ـ نجمة هَمّ بها الأفول ـ قلبُها العفيف ـ مُرتبكة ـ جنّة الأشواكِ جفناها الكسيران ـ لهيب شجونها ـ كضمير الجاني ـ تخفض الرأس إلى الحضيض ـ ذات الألم السرّي ـ ذات الضمير المتعب الشقي ـ ذات الهوى المدنّس النَقي ـ عين ساهية ـ شمعةٌ مضوأة ـ فلّة ذاوية ـ ذات الكبد الدامية ـ مريم الزانية ـ الغزالة الشامية ـ أخت روحي ـ حواء بين شهي الثمر ـ نفس دامية ـ زهرة تائبة مقدّسة ـ صورة عذراء أصباغها شوهاء ـ نفسٌ تائبة ـ خبزُ قربانة نفسي التائبة ـ حجرة ملتهبة ـ حبيبتي ـ أختي ـ عروسي؟؟ الخ".

وعند دراسة الصيغ السابقة نجدها على العموم لا تخرج عن الحقل الذي حددناه، فبعضُها يشير بوضوح إلى المرأة العائدة عن خطيئتها ـ وفق رأي الشاعر ـ أو التائبة. ويشير خلال ذلك إلى فداحة المعاناة والمكابدة، اللتين عاشتهما المرأة خلال تجربتها، وبعضها يلمّح دون أن يصرّح ويومئ من بعيد ولا يجهر.

إن نموذج الخاطئة ـ التائبة لن يتكرر إطلاقاً في مجموعات أخرى أو قصائد أخرى، كما أنه لم يسبق أن ظهر قبل "غلواء"، وظنّي أننا مدينون بظهوره لغلواء المرأة؛ المرأة الواقعية، التي أحبّت الشاعر، وجعلته يحبّها، وأجبرته من خلال الحب على الغفران مع أنّه ـ كما سنرى لاحقاً ـ ليس ممن يغفرون للمرأة ارتكابها الإثم.

ب ـ المرأة البغي:

ربّما نجد الملامح الأولى لصورة المرأة العاهرة، أو بذور هذا النموذج في بعض قصائد الشاعر المبكرة؛ كقصيدة "الفتاة الغادرة ـ 1925" من ديوان "القيثارة ـ 1926"، وغيرها، لكنّه يحضر بثقل شديد في مجموعتين كاملتين هما "غلواء" و"أفاعي الفردوس"، التي ظهرت طبعتُها الأولى عام 1938، بينما كتبتْ قصائدها بين عامي (1928-1938). ولا بأس بدايةً من استعراض معجم حضور المرأة، ضمن هذا المحور، بغية القبض على الدوال اللغوية ذات الفائدة في تحقّق هذا النموذج شعرياً:

ـ أسماء العَلَم: (في مجموعتي "غلواء" و"أفاعي الفردوس")

- **وردة:** امرأة قد يكون لها أصل في الواقع ـ من خلال ما قدّمناهُ من سيرة حياة الشاعر .. مغوية غلواء، بطلة حكاية صور.
- **حواء:** أم البشر، وصاحبة الخطيئة

الأولى.

- **ابنتا لوط:** شخصيتان في الكتاب المقدّس، سقتا والدهما الخمر واضطجعتا معه وفق رواية العهد القديم.
- **دليلة:** امرأة فلسطينية، أوقعت شمشمون في غرامها، ثم قصّت شعره، وهو مصدر قوّته، بينما كان نائماً، وأسلمته إلى قومها، وفق رواية العهد القديم.
- **مسلينا:** عاهرة رومانية وصلت إلى أعلى المراتب في روما.
- *زوجة هرقل: واسمها ديجانير، أرسلت قميصاً مسموماً لزوجها، بعد أن خدعها السانطور.

. **صيغ لغوية مختلفة:** (المرأة البغي ـ فاجرة ـ أميرة الشهوة ـ عبدة ـ وردة الأثيمة ـ الحبيبة وردة ـ حسنك المأجور ـ أفعى ـ اللبوة ـ لبوة مخدّرة الحسن ـ أنثى ـ في أشعة عينيك ليل القبور ـ على ثغرك شهوة الردى ـ بين نهديك هوّة الموت ـ حسناء مثل حية عدن ـ حسناء كفغر الوعل ـ عقرب ـ أنثى عقاب ـ جسمك المخمور ـ قينة يخالجها السكر ـ تضاجع الجو نشوى ـ قوامها المحرور ـ قينة من الماخور ـ حشرات فاجرة ـ عواهر أفنت في الفجور شبابها ـ روحها عجوز تقوّد ـ سقاطة عارٍ... ـ حيّة سمرا ـ ستملكها ما شئت.. ـ تمتصّها.. ـ تعصرها عصرا... ـ أخت الشقا ـ هنَّ من حية الفردوس ـ أم الطفل ـ صبي الخمور ـ تهرمين ويبقى الخشب ـ انتخبي من الملذات ـ مغناكِ ملتهب ـ لذات الدما ـ أدخلي وازني ـ غرغرة الأفاعي ـ سليلة الفحشاء ـ تضاجعك الأفاعي ـ حسنك مخدع الأرقم ـ إبنة الإثم ـ أمّه العزّى ـ أخت آلام ـ أرملة جار الزمان على عفافها ـ عهرها الدامي ـ أميرة الشهوة الحمراء ـ أخت الدما ـ جوفاء مشلولة ـ مدماة مشوهة ـ عهرها الدامي ـ يدكِ الصفراء ـ حبّ البغايا).

إن المعجم السابق بكل ما فيه من دلالات مختلفة ساء على اسم أو صفة اجتماعية أو شعرية، أو مرجع ديني أو ثقافي، إنما يحيل إلى صورة امرأة واحدة، صورة أراد الشاعر أن يثبّتها في أذهاننا، وقد أكمته وأمضّته بطريقة غريبة، تفصّدت شعراً في جزء من مجموعة "غلواء" وفي "أفاعي الفردوس" المكوّنة من قصائد جمعها الشاعر، واستطاع أن يبني منها نصاً واحداً، يمكن النظر إليه بشكل متكامل، ولابأس من إثبات هذه القصائد وفق تسلسل زمن كتابتها: (الصلاة الحمراء 1928 ـ الأفعى، هيكل الشهوات، الخيال النقي، عهدان، الشهوة الحمراء، شهوة الموت، حديث في الكوخ

1929 ـ سدوم 1931 ـ شمشون، الدينونة 1933 ـ القاذورة 1934 ـ الطرح 1938)، لكن الشاعر لم يلتزم التسلسل الزمني في ترتيبها ضمن المجموعة، بل قام بترتيبها وفق غايات فنيّة وفكرية.

هذه الصورة، حسب هيئتها العامة، هي صورة المرأة العاهرة المرأة الشيطان، مصدر الآثام والشرور؛ ولا بدَّ أنّ هذه الصورة ما ارتسمت في ضمير الشاعر، ثمّ في شعره إلا بفعل مؤثّرات عديدة سيدركها القارئ حين يعود إلى حياة أبي شبكة وعلاقاتِه مع النساء، وبالتحديد "المرأة ذات الطفل والزوج"، ومكوّنات ثقافية أهمّها المرجع الديني؛ وأخص العهد القديم، وصولاً إلى تأثّره بمجموعة من الشعراء كنتُ ذكرتهم آنفاً وعلى رأسهم الفرد دي موسيه، وبودلير، وألفرد دي فيني، الذي قدّم قبلَ أبي شبكة بسنواتٍ طويلة صورة مشابهة تماماً لصورة امرأة أبي شبكة، وذلك في قصيدته "غضب شمشون"، التي منها:

"وبالإجمال المرأةُ دائماً هي دليلة
... المرأة وليدةُ الداء، ومأوى الفحشاء
تسخّر قوتها دائماً في خدمة غضبها
في قلبها المهان، كما في معبد
حيث تلتهم النار المجنونة كل شيء
حارمةً عينيها من الرؤية والبكاء"(47)

وقبلَ أن أشرعَ في إظهار الملامح الدقيقة لهذا النموذج، لابد لي من الإشارة إلى جهد بضعة باحثين حالوا أن يتلمّسوا أسباب ولادة "أفاعي الفردوس" وبالتالي ولادة هذا النموذج الشعري عند أبي شبكة ومن هؤلاء د. شوقي ضيف، الذي رأى أن الشاعر "لم يكن فاجراً أو عاهراً حين صوّر لنا العُهر، وإنما كان مؤمناً يجري الإيمان في أعماقه، وغاية ما في الأمر، أنه أراد أن يصوّر لنا الفجر، فصب جامَ غضبه على المرأة، وتحوّل إليها يضربها بهذه السياط، يريد أن يُبرئها من غوايتها وينقّيها من شهوتها"(48)، ويتابع د. ضيف قائلاً: "والقصائد السابقة ليست إلا مواقف مختلفة للشهوة الجسدية عند المرأة، وهي مواقف أراد بها أن يرسم هذه الشهوة، وأن يحدث لها حدوداً وأبعاداً. وفي أثناء إقامته لهذه الحدود والأبعاد أثام كل ما استطاع من أعلام سوداء تنذر الرجال بأوخم العواقب إن هم اقتربوا من هذه الهاوية"(49)، وسيجتهد د. ضيف في تبرئة أبي شبكة من العُهر (على حد تعبيره) الوارد في الديوان، مقارنةً بتجربةِ بودلير في "أزهار الشر"، تلك الأزهار ـ التي رآها ـ قد نبتت وازدهرت في تربة خبيثة، تربة كلها انحرافات جنسية، فجاءت معبّرة عن صاحبها، مصورة لتحلله

من القيم الخلقية أما "أفاعي الفردوس فنشأت في الخارج، وجاء الشاعر يصوّر سمومها وما تنفثه في البشر، وهو تصوير شخصٍ لا يقرّها ولا يؤمن بها، بل إنه يرمي لها بالتعاويذ مبيّناً شرورها وآثامها، وخطر ما تلفظه من أفواهها. وهو ليس مفعماً بهذه السموم ولا محموماً، وهو لذلك لا يهذي بها، بل يريد لصاحبتها أن تقف عند حدّها، وأن تعود إلى فردوسها عفيفة طاهرة"(5) ويختم د. ضيف مقالته بنتيجة طريفة يقول فيها: "وقد يكون الدافع إلى هذا الديوان ضرباً من التديّن العميق جعله يقشعر من هول الخطيئة الجسدية، بل جعله يحس الشر كل الشر في المرأة. فحملَ عليها هذه الحملات المنكرة في مرارة وغضب، وهي حملات يتحوّل فيها إلى ما يشبه قدّيساً، بل إني أؤمن بأنّه كان يرقد في صدره قديس فعلاً، وإن من يقرأ دواوينه الأخرى، مثل "نداء القلب" و"إلى الأبد"، لا يشك في أنه كان قديساً حقاً، فشعره فيها صلوات وتراتيل وأناشيد دينية، وما "أفاعي الفردوس"، إلا البخور الذي يحترق في أثناء صلواته وتراتيله وأناشيده وقرابينه"(51)، ومع اعتراضي على المنطلقات، التي انطلق منها د. ضيف في نقد العمل، وهي منطلقات أخلاقية صرف تدور حول جدلية (الإيمان والفكر) و(الفضيلة والرذيلة) وتصبُّ كل اهتمامها على شخص الشاعر، وتصوّر المسألة؛ مسألة إيمانه أو كفره، فتدفع عنه الاحتمال الثاني وتخسفُ الأرض بمبدعين من أمثال بودلير، ود. هـ. لورنس، وتتهمهم بالفجور والعهر والدنس لأنهم قاربوا العوالم الداخلية المظلمة من نفس الإنسان، أقول مع اعتراضي على كل ذلك، لكن عليّ أن أعترف أن الباحث لامس بشكل ما جذوة ذلك الصراع العميق في نفس الشاعر بين منظومتين من القيم أو الأفكار وبين صنفين أو لونين من المشاعر ينقلبُ أحدهما إلى الآخر في حالات التجاذب الوجداني، وسيتفق د. خليل الموسى بصورة أو بأخرى مع بعض آراء د. ضيف، وهو يبحث في "جدلية الحضور والغياب في "أفاعي الفردوس" دون أن يصدر عن منطلقاته تلك، فيرى أن الشاعر: "يبحث في الرذيلة عن الفضيلة، وفي الخطيئة عن الصلاح والتقى، وهو يحاول أن يخلق من الواقع مثالاً، فيبحث في القاذورات عن مثاله المقدس، ويدين المرأة، ولكنه يحاول أيضاً أن تكون نداً له في عالم الروح، وهو الشاعر الآثم الذي ارتكب الخطأ كسيدنا آدم، وشمشون ولوط وأوديب، ولكنه كان أحد ضحايا المرأة.."(52)، ويختم د. الموسى بحثه المذكور قائلاً: "هكذا كانت صورة امرأة الفردوس، امرأة المثال في ذهن أبي شبكة حين كان يصوّر امرأة الجسد والإغراء والخديعة في "أفاعي الفردوس"،

ولذلك فإن صورة امرأة الجسد تصدّرت الواجهة الأمامية، في حين ظلّت صورة المرأة المثال مصدراً ومرجعاً، ونموذجاً لتحريك الصورة في الواجهة الأمامية، وظلّت الصلة بين الصورتين، أو بين النص الحاضر والنص الغائب، رحميّة، وكان إبراز أي صورة منهما يستدعي بالضرورة الصورة الأخرى"(53).

وربطَ وليد نديم عبّود بشدّة بين المرأة في حياة الشاعر وفي شعره، فأكّد أن الشاعر "لم يعش المرأة خيالاً كمعظم الرومنطيقيين، بل عرفَها جسداً وروحاً"، ولكنه "لم يبحث عن المرأة من أجل المرأة بل من أجل الوصول

من خلالها إلى ما يحلم به من اطمئنان وسعادة"(54)، ولهذا "فقد عانى كثيراً حين اكتشف المرأة الأفعى: سقطت لديه المثاليات، انزاح عن عينيه ستار الوهم، صارت المرأة من البشر، بعدما كانت من جنس الملائكة"(55).

وإذا كان الباحث محقاً في الشطر الأول من كلامه؛ أعني في أن أبا شبكة "لم يعش المرأة خيالاً، بل جسداً وروحاً"، فإنه أخطأ حين ظن "أن ستار الوهم" انزاح عن عينيه مع اكتشافه "المرأة الأفعى" فنظر إليها كامرأة "من جنس البشر"، "بعد أن كانت من جنس الملائكة"، لأسباب عديدة أهمّها أن صورة "المرأة الأفعى" ظهرت عند الشاعر كنموذج قبل "المرأة الملاك" أو المرأة الطاهرة، وقد اقترن المفهوم الثاني تحديداً بليلى وتبدّى ناصعاً كما سنرى في "نداء القلب" و"إلى الأبد" والسبب الثاني أن أبا شبكة لم يستطع أن ينظر إلى المرأة ـ في أي يومٍ من الأيام ـ "كامرأة من جنس البشر"، وإلا لما شطرها نصفين، وإلا ما كان يعاملها مرّة كشيطان وأخرى كملاك. إنّ إبداع أبي شبكة ـ في اعتقادي ـ هو إبداع الوجه الواحد... الجنّة أو الجحيم، الملاك أو الشيطان، البؤس أو النعيم، الخير أو الشر، الطهارة أو الدعارة، وهذا ما سنركن إليه معاً حين نحاول إظهار ملامح هذا النموذج؛ نموذج "المرأة البغي" كما قدّمه الشاعر في مجموعتين متتاليتين: "أفاعي الفردوس" و"غلواء":

ـ المرأة المغوية، التي تجرّ غيرها إلى دربها، وتمثّل ذلك "وردة"، في "غلواء"، أليست هي تلك الفاجرة، التي كبّدت "شفيقاً"، كل ذلك الألم والحرقة، يوم أغوت محبوبته غلواء، وجرّتها ولو إلى حين في دربها؟ وذلك بممارسة الفجور على مرأىً منها، وهي الغيرة، فإذا بغلواء بعد تقبّل توبتها من شفيق، تصارحه قائلة:

"**وبعدَ فكرٍ قالتِ: الحياةْ**

عقاربٌ من جسدي تقتاتْ

دعني فلا أبرَحُ يا حبيبي

أعيشُ في ماضيَّ في ذنوبي

في حمأةِ الضميرِ في أوجاعي

في بؤرة الديدانِ والأفاعي

أيستطيع الطيبُ في القارورة

أن يغسلَ الأوساخَ في

فمن أينَ جاءت هذهِ اللطخة

ـ وهي المرأة فاقدة العفاف والطهارة، المرأة المراوغة، التي ترتضي خيانة من أحبّها وتزوّجها، طلباً لمزيدٍ من اللذةِ والمتعة، هاهي ذي تراودُ الشاعر كي يشاركها فعل الخيانة، فيفرُ ـ كما صرّح ـ من مخدعها، في تلك الليلة الماطرة، بعد أن حانت منه التفاته إلى الجدار، فشاهدَ صورة الزوج، وعادَ يخاطبها في قصيدة "الأفعى":

"**أقولُ لها أعراقُ زوجكِ لم تزلْ**

وفي قلبِهِ عطفُ الأبوّةِ لم يبرى

ولم يبرَ إحساسُ الرجالِ بصدرِهِ

فحبّكِ يجري منهُ في الجهة

أقولُ لها ثوب العفاف تذكّري....

ففي ساعةِ الإكليلِ لم يكُ مُغبّرا

لبستِ رداء العُرسِ أبيضَ

ثمّ يذكّرها بطفلها وبراءته، ويفعل ذلك ـ إمعاناً في تبكيت الضمير، وتعذيب الذات ـ مخاطباً نفسه وليس المرأة:

"**ستملكها ما شئتَ بعدُ فلا تخف**

فإن ابنها لمّا يزلْ يجهل الأمرا

صغيرٌ بريءُ العين، يرضى بلعبَةٍ

فيرقُدُ مغبوطاً بذي الهبةِ الكُبرا

ينامُ ولا يدري بأن سخافةً...

تلهّى بها كانت لموبقةٍ

ويعود في قصيدة "هيكل الشهوات" لذكر الصفاتِ نفسها:

"**وأنت يا أمّ طفلٍ في تلفتِهِ**

سؤل العفافِ وفي أجفانِهِ لعبُ

قولي لهُ: عفّةُ الأجساد قد ذهبتْ

مع الجدودِ الأعفاء الأُلى

ويبقى ذكرُ "أم الطفل"، وطفلها يحوّم في أجواء الديوان كلها، وفي قصائده كافةً، حتى في قصيدة "حديثٌ في الكوخ"، حيث ترفّ رؤيا المرأة وابنها، مع أن الجوّ العام لا يذكّر بهما بالضرورة، فالشاعر يجالس أصحابه، ويحادث امرأة من نوع آخر، مما يعني أن حادثة تلك الليلة الماطرة انغرست في وجدانه

عميقاً، ولم يستطع نسيانها أبداً؛ سواء كان قد فَرَّ من ارتكاب الإثم ـ وفق تعبيره ـ:

"قد أشربُ الخمرَ لكن لا أدنِّسهُا

وأقربُ الإثم لكن لستُ أرتكبُ"(60)

أم كانَ غير متأكّد من فراره، وبالتالي قيامِهِ بمواقعةِ المرأة، بعد أن غيبته الخمرة، لأنّه في القصيدة يبدو غير واثقٍ مما جرى، ولاسيما أنه كان بين يدي امرأة، هي واحدة من "حيّات الفردوس":

ذكرتُ ليلةَ أمسٍ فاختلجتُ لها

والليل سكران ممّا سحت السُحُبُ

ذكرتُها غير أن الشكَ خالجني

إن النساء إذا راوغنَ لا عجبُ

فهنَّ من حيّة الفردوس أمزجةً

يثورُ فيهنَ من أعقابها

وأنا شخصياً أرجّح الاحتمال الثاني ـ حتى ولو نفى الشاعر ذلك ـ فعذاب الضمير الذي يلاحقه سنوات طويلة، ويطلُّ برأسه مشهد امرأة تمارس الجنس وابنها يلعب بلعبته، يجعل الشاعر غير قادرٍ على تلمّس أي عذر لهذه السيدة، أو للرجل المشارك في العملية، مهما كانت الأسباب، وهوَ وإن همّ بذلك في إحدى قصائده:

وحقِ طفلكِ لم أشمت بامرأةٍ

زلّتْ بها قدَمٌ أو غَرّها ذهبُ

فَربَّ أنثى يخونُ البؤس هيبَتَها

والبؤس أعمى، فتعيى ثمّ

إلا أنه سرعان ما بتَرَ خيطَ التماسِ الأعذارِ أو الصفح، وعاد يجلدُ المرأة:

"صبيّ الخمور ولا تُبقي على مُهجٍ

موجُ الشبابِ على رجليكِ

قولي لطفلك ما تستصوبينَ غداً

فكلُّ أمرٍ لهُ في حينِه خطبُ

ولكن اليوم صبيّ الخمرَ وانتخبي

من الملذاتِ ما الآثام

ـ وهي المرأة الغادرة المخادعة، التي لا تُخلص للرجل الذي اختارته شريكاً في الجنس، بسبب مزايا خاصة، ليست موجودة في غيره، وكيفَ لها ذلك، ما دامت تبدلهم كيف شاءت، وأنّى رغبت.. وبالتالي فقد تقدِمُ المرأة على بيع شريكها إلى أعدائه، كي يلقى حتفه، وهنا يستحضر أو شبكة من الموروث الديني حكاية شمشون ودليلة. تقول حكاية التوراة(64): إن شمشون رجلٌ من بني إسرائيل، خارق القوّة، استطاع أن يروّع الفلسطينيين، ويزرعَ الخوفَ والهلع في قلوبهم، بإحراقِ حقولهم، وتدمير منازلهم، وتصادفَ أن تعلّق قلبه امرأة عاهرة منهم،

فأحبها، وتزوّجها، وظلّ قومها يطلبون منها أن تعرف مصدر قوته، حتى فعلت، وعلمت أن مصدر قوته هو شعره الطويل، فدعتهم ذات يوم وشمشون نائم، فقصّوا شعره، واقتادوه عنوةً، ووضعوه في السجن أياماً، حتى يحاكم، فنما شعره قليلاً، خلال ذلك، وفي اليوم المحدّد اجتمع القضاة، وجيءَ بشمشون مقيداً، فربط إلى عمودين ضخمين وسط الدار، وراح الفلسطينيون المجتمعون يسخرون منه ويشتمونه، فدعا الله أن يردّ إليه قوته، وهزّ العمودين، فتزلزلت الدار، وانهارت على من فيها فلم ينج أحد.

سيأخذ أبو شبكة هذه الحكاية، كما جاءت في التوراة تماماً، ويوظفها في قصيدته "شمشون"، التي يفتتحُ بها ديوان "أفاعي الفردوس"؛ وإذا كانت مسألة التعامل مع الشخصية التراثية في شعرنا العربي قد مرّت بمرحلتين واسعتين؛ هما: "مرحلة التعبير عن الشخصية التراثية أو تسجيلها"، أي أخذها من المرجع التراثي كما هي وإعادة سرد أحداث حياتها شعراً، ونظمها نظماً تقريرياً، بهدف إحيائها، و"مرحلة توظيف الشخصية أو التعبير بها"، أي استخدام هذه الشخصية "تعبيرياً لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر. على أن تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر، يعبّر من خلالها ـ أو يعبّر بها ـ عن رؤياه المعاصرة"(66).

أقول: إذا كان شعرنا قد عرف هاتين المرحلتين، فإن مجموعة "أفاعي الفردوس" بعامة، وقصيدتي "شمشمون" و"سدوم" بخاصة، تجربة مبكرة جداً تتذبذبُ بين المرحلتين. لقد كان أبو شبكة سبّاقاً ورائداً في هذا المجال، فهوَ وإن كان قد أخذَ شخصيتي شمشون ودليلة من التوراة، ولم يضف شيئاً على ما عرفناه عنهما، ثمّ أخذ حكاية ابنتي لوط مع والدهما بحذافيرها، ونظمها في قصيدة "سدوم"، فإنه لم يفعل ذلك لإحضار هذه الشخصيات، بل حاول أن يأخذ من ملامحها ما يتناسب مع تجربته، ويتطابق معها، ثمّ أسقطَ أبعاد تجربته تلك على هذه الملامح؛ فإذا به مثلاً يعبّر بشخصيّة دليلة عن المرأة المعاصرة الغادرة والفاجرة، التي تبيعُ مخدع الزوجية لعابر سبيل، فلا تحترمُ عهدها لزوجها، والرباط المقدّس الذي يربطهما، وتمكّن الشاعر من ذلك بربط قصيدتي "شمشون" و"سدوم" بقصائد الديوان الباقية، وإن كان ثمّة ما يؤخذ عليه فكرياً، فهو بقاؤه أسير النظرة التوراتية، وعدم قدرته على اختراقها أو تجاوزها(67)؛ فدليلة، المرأة التي نكّل شمشون بأهلها، وأحرق محاصيلهم ودمر بيوتهم، لا يحقّ لها أن تنتقم منه أو تساعد شعبها على ذلك، وإن فعلت فهي

عاهرة، وأولئكَ الفلسطينيون الذين يحاولون معاقبة شمشون، ما هم إلا كفرة فجرة جناة يستحقون الموت(68)!!!

ويستطيع أبو شبكة باستدعاء دليلة، أن يقدّم نموذجاً ساطعاً للخيانة والدَنَس، نموذجاً بقدر ما هو ضعيف ورقيق، من حيث قوّته الانثوية، فهو قوي جداً بجماله الأنثوي ودهائِهِ:

"ملّقيهِ بحسنكِ المأجورِ
وادفعيهِ للانتقامِ الكبيرِ
إن في الحسن يا دليلة أفعى
كم سمعنا فحيحها في سريرِ
أسكرتْ خُدعةُ الجمالِ هِرقلاً
قبل شمشمون بالهوى الشريرِ
والبصيرُ البصيرُ يُخدَعُ
وينقادُ كالضريرِ الضريرِ"(69)

لكن هذا الجمال لا يحملُ في نهاية المطاف إلا الموت للذين ينخدعون به، أو يستسلمون لإغوائه، ويتبدّى ذلك جلياً في مفردات القصيدة كلها، ولاسيما في قوله:

"ملّقيه ففي أشعّة عينيكِ
صباح الهوى دليل القبورِ
وعلى ثغركِ الجميل ثمارٌ
حجبت شهوة الردى في العصيرِ
ملّقيهِ فبين نهديكِ غامت
هوّة الموت في الفراشِ

. وسيبلغ الشاعر مبلغاً لا شيءَ بعده في رسم فجور هذا النموذج، بأن يجعله قادراً على اختراق المحرّمات، وأغواء الأب ومطارحته الغرام، وذلك من خلال استحضار حكاية ابنتي النبي لوط التوراتية؛ التي تروي أن لوطاً خرج بأسرته من سدوم بعد أن أرسلَ الرب إليه ملاكين ينذرانه بتدميرها على رؤوس أهلها بعد أن فجَروا وفسقوا؛ أما امرأة لوط فقد نظرت إلى الخلف وتحوّلت إلى عمود ملح لأنها ضعيفة الإيمان، وسار مع ابنتيه حتى بلغا مكانا بعيداً، ولجؤوا إلى كهف في جبل، فمرت السنوات ولم يلتقوا بشراً في مكانهم الموحش النائي، فما كان من ابنتيه رغبة في الحفاظ على نسل قومهما، إلا أن اتفقتا، على أن تسقياه خمراً، فإذا ما سكرَ دخلت عليه الكبرى، فضاجعته وحملت منه، وفي الليلة التالية يفعلان الأمر ذاته، فتدخل عليه الصغرى، وهكذا كان، فجاءت سلالة الخطيئة هذه بالمؤابيين(71).

يأخذ الشاعر هذه الحكاية بعجرها وبجرها فيوظفها في "سدوم"، التي يبدؤها

مخاطباً إحدى بنتي لوط:

"فغناكِ مُلتهبٌ وكأسُكِ مُترعهْ

فاسقي أباكِ الخمر واضطعجي مَعهْ

لا تعبأي بعقابِ ربّكِ إنّه

جرثومةٌ من ناركِ المتدفّعَهْ

في صدرك المحموم كبريت إذا

لعبت به الشهوات فخبَّرَ أضلعه

في صدركِ الدامي مناجمُ للخنى

أورثتِها نارَ الذراري المُزمَعَهْ

فلكلِ صقعٍ في ضلوعك قسمَةٌ

خِلَعٌ على لهب الشباب

ولا يلبث أن ينتقل من نموذج المرأة العاهرة، التي لا تلتفت حتى إلى المحارم، والتي تجعل شهوتها تقودها فوقَ ما شرَّعتْهُ الرسالات السماويّة من حدودٍ وأخلاقيّات، إلى حضارة عَصره التي لا تختلفُ بشيءٍ عن هذا النموذج من النساء، بل يُلبِسُ الحضارةَ نفسَها وجهَ هذه المرأة؟ وجه ابنة لوط، وتصييرُ سدوم - التي كفرت بنعمة الرب واختارت الفجور - عنواناً لعصرنا الجديد:

"سكرتْ بكِ الدنيا سدومُ فكلُّها

زُمرٌ على طُرقِ الحياة متعتعهْ

وأثرتِ حنجرةَ الفجور فأطلقتْ

حِمماً على نغمِ الجحيم موقّعهْ

أغنية حمراء أنشدَها الخنا

مِزقاً على أوتاركِ المتقطّعهْ

أسدوم هذا العصر لن تتحجّبي

فبوجه أمّك ما برحتِ مُقنّعهْ

كانت مُنكّرةً كوجهك عندما

هبت عليها من جهنّم زوبعهْ

قذفتكِ صحراء الزنى بحضارةٍ

ثكلى مشوّهةِ الوجوه مفجّعهْ

بؤرٌ مستَّرةٌ الفسادِ بخدعةٍ

نكراء بالخزِ الشهيِّ مُرقّعهْ"(73)

ولا يخفى على أحد حجم السخط والحقد والغضب، الذي صبه الشاعر على العصر وحضارته، فيما اقتبسته وما تركته؛ حتى أنه لم يستطع أن يرى في عصره إلا الفساد والزنى والدعارة، وانقلبَ واعظاً يصوّر لنا الدنيا وارتعاسةٍ وشقاء وبؤس، أما حضارتنا فهي متداعية ومنحلّة ولا خيرَ فيها، إنّها الحضارة الناتجة عن الخطيئة والعهر؛ وما ذلك إلا نتاج خطيئة المرأة!

وقبل أن نغادر هذا النموذج إلى سواه، لابد لنا من تثبيت الملاحظتين التاليتين:

ًً1 ـ قد لا يختلف اثنان من دارسي أبي شبكة، أن الرجل ثائر، ثورة عارمة على الفجور، على النساء الأفاعي، لكنّه خلال ثورته تلك لم يتوقف لثانية واحدة، كي يشعر بالحزن أو الألم على أولئك النسوة؛ كي يفكر قليلاً بأسباب انجرافهن في الدرب الذي يكره، أو يحاول أن يلتمس عذراً لإحداهن، أو مسوّغاً لهذه الفعلة أو تلك؛ حتى عندما استحضر بعض النماذج من التوراة، لم ينتبه إلى بعض التبريرات التي قدّمتها التوراة نفسها، فبنتا لوط فاجرتان زانيتان، حتى وإن كانتا تحافظان على نسل قومهما، حتى ولو انتصرت بذرة الحياة والخصب فيهما على الموت، حتى ولو كانت تلك مشيئة رب التوراة، أما لوط فهو بريءٌ من كل ذلك، وما استطاع ـ وهو النبي ـ أن يكتشف ما دبّرته ابنتاه، وما أحسَّ بهما، مع أن الفعل الجنسي يقتضي وجود شريكين!!

ودليلة فاجرة عاهرة، أما شمشون فبطلٌ عظيمٌ مؤمن! والمرأة ذات الطفل ساقطة ولا عذر لها، دون أن نعرف إطلاقاً شيئاً عن وضعها الاجتماعي؛ وهل هي جائعة أم شبعى؟!

أقول كل ما قلت لأنَ هناك قصائد غير قليلة ظهرت قبلَ "أفاعي الفردوس" وبعده، والتفتت إلى هذا الجانب بقوة، وحاولت أن تبيّن مقدار قسوة الواقع الاجتماعي على المرأة، ودوره في دفعِها إلى طريق الخطيئة، منها مثلاً قصيدة "الريال المزيّف" للأخطل الصغير، المكتوبة عام 1916، ودمعة بغي" لمحمود حسن إسماعيل، و"المومس العمياء" لبدر شاكر السيّاب وغيرها من القصائد، بل الأعمال القصصيّة والروائية، التي ذهبت أحياناً أبعد من ذلك فقدّمت نموذجاً للمومس الفاضلة.

ً2 ـ يجب ألا نفهم ـ من خلال تلك القسوة، والهجوم على النساء الأفاعي ـ أن الرجل يكره المرأة ويبغضها لذاتها، بل لعل الديوان في المطاف الأخير، ديوان عاطفي، يظهر حجم الهوى والحب المخبأ تحت ذلك الكم الهائل من السخط؛ فيما لو درسَ باتباعِ منهج التحليل النفسي، وانتبهنا أنّ الحب قد ينقلب حقداً في حالات التجاذب الوجداني، مثلما ينقلب الحقد والقسوة حباً، وربَّ قارئ ذكي يحسّ أن خلف كل هذا السخط والقسوة على نموذج من النساء تكمن حالة من الخوف، وربّما "الرهاب"، من المرأة، أي "gynophobia"، فإذا الرجل كما يعبّر ليردرير: "يغدو أمام المرأة كائناً مذعوراً وثائراً مغلوباً على أمره، بل يبدو مذهولاً أحياناً، ومخلوقاً مسحوقاً، وردود الفعل هذه لا تتنافى

وعواطفه الأخرى، ففي عميق الانفعالات المتداخلة لا تفتأ المشاعر السلبية والإيجابية تتعاضد بقوّة، كما تتصارع أيضاً بلا هوادة، ومن هنا هذا الترجّح المضطرب بين عاطفتي الحب والخوف الذي يطالعنا في نفوس الرجال"(74). وهناك الكثير من الشواهد التي تؤكد وجود شيء من هذا في شعر أبي شبكة.

ج ـ المرأة الطاهرة ـ القدّيسة

يتضافر في خلق هذا النموذج، الذي رسمه الشاعر، وركن إليه في المرحلة الأخيرة من حياته (1941–1947)، ووجد فيه منقذاً له ولشعره، مفهومان: الأوّل مفهوم عذري للمرأة، يقوم على "وضعها في مكانةٍ عالية، والسمو بها إلى درجة التقديس والعبادة. فإذا هي جمال خالص يرتفع بها عن الدنس والمادة ودرن الرغبة الجنسية، .... ويرتقي بها من مستوى الوجود الواقعي لكينونتها الجسدية إلى عوالم مليئة بالأحلام والخيال، إنه ارتقاء نحو عالم الشعر المطلق"(75).

ومن خصائص نص هذا الحب هو سيطرة العفّة والإخلاص والطهارة والحرمان، وبالتالي "انتصار الروح على الجسد وهزيمة النفس الأمّارة بالسوء، أمام المثالية الخلقية، التي يؤمن بها العاشق العذري، وأمنيته القصوى هي الرباط المقدّس بينَه وبين حبيبته"(76).

المفهوم الثاني مفهوم صوفي يمكن الوصول إليه من خلال مجمَلِ التجربة الصوفية عند العرب وينطلق من أن "الإنسان هو الكائن المغترب، الذي يكابد غياب المحبوب، وهو إذ يكابد هذا الغياب إنما يكابد الخواء نفسه، إذ لا يتيسّر للكون أن يكونَ جميلاً في ظل غياب الجميل"(77)، وذلك الجميل الأسمى المفارق، قد يجد تجلياً في المرأة الطاهرة القديسة، ويصبح الطريق الطويل والتجارب المختلفة فيه، بما فيها من مكابدة وألم في الوصول إلى محبّة هذه المرأة... كالمطهر الذي يمرُّ به الصوفي سالكاً درب الوجد حتى يبلغ نعيمه:

"يا نديمي أبرأت جُرحي يدٌ
فاض منها مرهَمُ القلبِ الكريم
لم يكن ماضيَّ في الحُبِ سوى
مَطْهَرٍ أفضى إلى هذا

وعندها تصبح هذه المرأة الملاك مرقاة إلى الله نفسه:

"حُبُّها كانَ مَطْهراً لعذابي
قمتُ منهُ إلى نعيمٍ قائمْ
فعلى مُقلتيكِ سحرٌ غريبٌ
فيه من بهجةِ السماء مباسمْ

ونقاءٌ على جبينكِ، يا لَيْ

لى، كأن الملاك ما زالَ حائمْ

لي إلى الله في حنانكِ مِرْقِ

اةٌ وفي صوتك الشجي سلالِمْ

أنا يا ليلَ أسعدَ الناس حُباً

مِلءَ عينيّ نورٌ، وقلبي

وإذا كنا نحسُّ طيفاً لمحيي الدين بن عربي في بعض الأبيات السابقة، فإن ظلال الحلاّج وابن الفارض وشوقهما إلى الاتحاد بالذات العليا والوصول إلى عدم الفصل بين الخالق والمخلوق نحسّه جلياً في قصائد هذه المرحلة عند الشاعر، بعد أن تتربّع المرأة الملاك على عرش السنى الجمال:

"**... وهذا الذي أحيا بهِ، أنتِ أم**

وهذا الذي أهواهُ، شكلك أم شكلي؟

وحين أرى في الحُلم للحبِ صورةً..

أظلُّكِ، يجري في ضميري، أم ظلي؟

تربّعَ كلُّ الحُبِ في كل ما أرى

أمن روحك الكُلِّيّ، هذا السنى الكُلّي؟"(80)

والحق أن هذا النموذج الذي رسمه الشاعر في ديوانيه الأخيرين: "نداء القلب" و"إلى الأبد" منطلقاً من تجربة حبّه الأخيرة بكل ما فيها(81)، ومن مزجه المفهومين السابقين بكل إرثهما الفكري واللغوي، اكتسى ـ جرّاء ذلك ـ بأجمل وأروع الصفات.

ـ فالمرأة هنا هي الصدق عينُه، ولا تكذب حبيبها:

"**أقول لقلبي: إنها الصدقُ في**

وفي قلبها حبٌ لغيركَ ما خفقْ

فآمن بها، آمن بما في عيونها

ألم ترَهَا أرغى بها الماءُ واحترقْ

ويا بصري، حِدْ مَرّةً عن طريقها

كأنّكَ ممدودٌ بخيطٍ من القلقْ

ويا شُعراء الأرض ما أصدقَ الندى

إذا ابتسمتْ ليلى، وما أكذب الورقْ

وإن نظرتْ ما أبلغَ الشِعرَ صامتاً

وإن نطقتْ، ما أعذبَ الشِعر إن

ـ وهي مصدر الحب والأمل، فلولاها لجفّ نبع الشِعر:

"**أفرغتِ عطركِ في دمي، فعلى**

شعري عبيرٌ منكِ منهَمِلُ

لولاكِ جفّ الشِعرُ في كبدي

وحييتُ لا حبٌ ولا أملُ"(82)

ـ وهي مخلوقة من مادة نورانية، رغم هذا الجسد الجميل، الذي يشدّها إلى الأرض، ولهذا استطاعت أن تطهّر روحه وجسده بسنا الحب، من آثامه السابقة، وجعلته يرى المرأة بصورةٍ مختلفة!

لقد اختفت صورةٌ "حيّة الفردوس) إلى الأبد:

"أتيتِ من السماءِ عليكِ ظلٌّ

ومِنْ أغراسِها خَضَرٌ طريُّ

فقبّلني على شفتي رسولٌ

ومسَّ فمي، كلامٌ عبقريُّ"(83)

وسيعمّق الشاعر في ديوانه "إلى الأبد" الذي ضمّ قصائده الأخيرة صورة المرأة، التي تعتبر مثالاً على الوفاء والنقاء، وفوق ذلك سيسبغُ على نموذجه هذا صورة الأم بحنانها وحدبها على الشاعر، الذي يغدو طفلاً؛ وتغدو هي "ظلاً من حنان"، يقول في "صلاة":

"ربِّ صنها وأبقها لي ظِلاً

من حنانٍ يمتدُ في صحرائي

وارفع الألسنَ الخبيثةَ عنها

والأذى في اللواحظِ السوداءِ

أنتَ يا ربُّ ما خلقتَ جمالاً

مثلها في الملائكِ الأنقياءِ

أنت يا ربّ ما خلقتَ نساءً

مثلَ ليلى نقيّةَ الأحشاءِ

هي يا ربُّ فلذةٌ منكَ في الحُـ...

بِ جرت من دموعك الخضراءِ"(84)

ويستحضر الشاعر ـ كما فعل في النموذج السابق ـ شخصيات تراثية لتعميق صورة المرأة الجديدة، وترسيخ خصالها وملامحها الفاتنة، فيلجأ هذه المرّة إلى التراث الأدبي العذري عند العرب، ويسرد على مسامعِ محبوبته ليلى قصص الهوى الغابر؛ قيس وليلة(85)، جميل وبثينة(86)، عروة وعفراء(87)، كمعادلات تراثية تاريخية لقصتهما، ويختم بقصة حب، أصبحت أسطورة عند الأوروبيين، هي قصة تريستان وإيزولت. ومثلما تعزف نفسُ الصوفي عن كل شيء مادي؛ فيستوي في عينيهِ ذهبُ الأرضِ وحجرها كذلك عزفت نفس الشاعر، ومحبوبته عن متاع الدنيا لأجل الحب؛ فإذا به "ناسك"(88)، لا شيء يعنيه إلا حبّها، وخلوده في روحه، وإذا بها "ناسكة"(89)، لا

يشدُّها إلى الدنيا إلا ما يحبّه، وما يذكِرها بهيامه بها:

"حبيبي، على هذهِ الرابيةْ

أحسُّ خيالكَ يرقى بيهْ

فأغلقُ ـ إلا على ما تحبُّ

روحُكَ ـ قلبي وأهدابيهْ

أتيتُ أحبّكَ في ما تحبُّ

وأوصِدُ دون الورى بابيهْ

فما عالمي غيرُ معنى الجمالِ

لأهواكَ فيهِ وتهوانيهْ"(90)

وهكذا نلاحظ أن الشاعر في رسمه نموذج المرأة الثالث والأخير عنده، ظلّ يتعاملُ مع قيم وأفكار، مثلما فعل في النموذجين السابقين، ولم يستطع أن يقدّم امرأةً من لحم ودم! امرأة هي مزيج من كل ما صوّره سابقاً؛ من الملاك والشيطان، من الحب والكره، من الشهوة والطهارة، امرأة تخلص وتخون، تضعف تارة، وتقوى أخرى، تضحك وتبكي امرأة حقيقيّة بمعنى الكلمة، وليس صورة مسطّحة ذات وجه واحد، ومن المفارقات العجيبة أن نموذجه الأخير هذا ولِدَ بتأثير ليلى، المرأة الأخيرة والأهم في حياته! ولكن ليلى نفسها، امرأة متزوّجة، وذات طفلين أو أكثر، وقد أحبّته وأحبّها وهي بعدُ على ذمّة رجلٍ آخر، سيتوفّاه الله بعد سنة أو أكثر من بداية علاقتها مع الشاعر وفي كل الأحوال هذا هو المبدع الياس أبو شبكة.. وتلك هي صور المرأة في شعره!

الحواشي:

1 ـ مارون عبّود، جُدد وقدماء، ص202/ نقلاً عن: عبد اللطيف شرارة، الياس أبو شبكة، دار صادر ودار بيروت، سلسلة: شعراؤنا 10، بيروت 1965، ص7.

2 ـ الياس أبو شبكة، المجموعة الكاملة ـ في الشعر، م، دار روّاد النهضة ودار الأوديسة، ط1، بيروت 1985، مقدّمة "القيثارة"، ص27 و28.

3 ـ عبد اللطيف شرارة، سابق، ص10.

4 ـ نفسه، ص11.

5 ـ ينظر: مجلّة الأوديسة، ملف خاص، جورج غريب، عدد 40، خريف 2001، بيروت، ص(4−39).

6 ـ عبد اللطيف شرارة، سابق، ص12.

7 ـ نفسه، ص16 و17.

8 ـ فليكس فارس وآخرون، دراسات وذكريات"/ نقلاً عن عبد اللطيف شرارة، سابق، ص27.

9 ـ جهاد فاضل، الأدب الحديث في لبنان ـ نظرة مغايرة، دار الريّس، لندن، ط1، كانون الثاني

1996، ص14.

10 ـ د. شفيق البقاعي، الاتجاه الوطني في شعر الياس أبو شبكة، مجلّة الطريق، العدد الخامس، السنة السادسة والخمسون، بيروت، أيلول/ تشرين أول 1997، ص183.

11 ـ جهاد فاضل، السابق، ص244 و245.

12 ـ يُنظر: مجلّة الفكر العربي، العدد الأوّل، 15 آذار، 1962، السنة الأولى، بيروت/ مقال: أنطوان قازان: "من هي أفعى أفاعي الفردوس؟"، ص26.

13 ـ أنطوان قازان، مجلّة الفكر العربي، ص26.

14 ـ نفسه، ص27.

15 ـ نفسه، ص27.

16 ـ مجلّة الأوديسة، عدد 40، سابق، ص7 و8.

17 ـ نفسه، ص12 و13.

18 ـ نفسه، ص16. وانظر: إسماعيل الملحم، أبو شبكة شاعر الرؤى الجهنّمية، الأسبوع الأدبي، 951، 2-4-2005، ص18 و19

19 ـ جورج غريب، صحيفة النهار، عدد الجمعة 18 شباط 2005، بيروت.

20 ـ عبد اللطيف شرارة، السابق، ص34.

21 ـ ينظر: قصائد من الأدب الأجنبي، ترجمة توفيق اليازجي، الليالي: ولا سيما ليلة أوكتوبر، ص(77-156)، دار الرائد، حلب، ط1، 1961.

22 ـ ينظر: عبده وازن، الياس أبو شبكة شاعراً حديثاً، مجلذة الطريق، العدد الخامس، السنة السادسة والخمسون، 1997، بيروت، ص153.

23 ـ ينظر: د. منيف موسى، الموت في شعر الياس أبو شبكة، مجلة الطريق، السابق، ص158-166.

24 ـ يوسف غصوب: نقلاً عن عبده وازن، مجلة الطريق، السابق، ص151-152.

25 ـ ينظر: صلاح لبكي، "لبنان الشاعر"، بيروت، 1954، ص(152-170).

26 ـ عبد اللطيف شرارة، السابق، ص(42-43).

27 ـ من هؤلاء على سبيل المثال: محمد دكروب، عبده وازن، د. شفيق البقاعي، وآخرين.

28 ـ حنّا عبود، القصيدة والجسد، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 1988، ص158.

29 ـ نفسه، ص154.

30 ـ ينظر على سبيل المثال: مجموعة "المريض الصامت"، المجموعة الكاملة ـ في الشعر، ص ( ) وهي قصيدة طويلة، تروي قصة حب نقي بطلها شاب يحب فتاة مصرية جميلة، ولكن المرضَ لا يمهله لتحقيق سعادته، فيموت بداء الصدر في مدينة زحلة، ومجموعة "القيثارة" ، 1926 طافحة بقصائد الحب والغزل، سواء كان حباً ينتهي إلى الإخفاقِ أو النجاح.

31 ـ الياس أبو شبكة، غلواء، دار بيروت، ودار صادر، ط2، بيروت 1959، ص12.

32 ـ نفسه، ص(23-24).

33 ـ نفسه، ص36.

34 ـ نفسه، ص37.

45 ـ نفسه، ص(38–39).

46 ـ نفسه، ص.41

37 ـ نفسه، ص(42–43)

38 ـ نفسه، ص.61

39 ـ نفسه، ص.76

40 ـ نفسه، ص.82

41 ـ نفسه، ص.114

42 ـ نفسه، ص.116

43 ـ نفسه، ص(119–120).

44 ـ نفسه، ص.121

45 ـ نفسه، ص(124–125).

46 ـ نفسه، ص(130–131).

47 ـ ينظر: د. خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص.127

48 ـ د. شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف بمصر، ط5، 1974، ص.166

49 ـ نفسه، ص.167

50 ـ نفسه، ص.168

51 ـ نفسه، ص.177

52 ـ د. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص.68

53 ـ نفسه، ص.69

54 ـ ينظر: مقدّمة وليد نديم عبّود، للمجموعة الكاملة لأبي شبكة ـ في الشعر ـ م1، دار روّاد النهضة، دار الأوديسية، جونيه، ط1، 1985، ص.15

55 ـ نفسه، ص.17

56 ـ الياس أبو شبكة، غلواء، السابق، ص.127

57 ـ الياس أبو شبكة، أفاعي الفردوس، دار الحضارة، ط3، بيروت 1962، ص.45

58 ـ نفسه، ص.48

59 ـ نفسه، ص(52–53).

60 ـ نفسه، ص.52

61 ـ نفسه، ص(49–50).

62 ـ نفسه، ص.51

63 ـ نفسه، ص(52–53).

64 ـ ينظر: العهد القديم، سفر القضاة، 13/.16

65 ـ ينظر: د. علي عُشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، طرابلس 1978، 405 صفحة.

66 ـ نفسه، ص.15

67 ـ سيتحرّر كثير من الشعراء العرب الحديثين من هذه الرؤيا، وسيقرأ بعضهم تلك الشخصيات وغيرها في الموروث الديني والثقافي قراءة عميقة وعلمية، ولعل البداية كانت مع أمل دنقل في قصائد؛ مثل "حديث أخير مع ابن نوح" ـ "سبارتاكوس". وغيرها، وانظر ـ على سبيل المثال لا الحصر، ثائر زين الدين، أناشيد السفر المنسي، وزارة الثقافة السورية 1998، ولا سيما قصائد: "زوجة لوط، شمشون ودليلة، الهواجس الأخيرة للملك داود،

عيسو، الأفعى، مهرُ ميكال، إغواء يوسف، وغيرها".

68 ـ والغريب أن ناقداً كالدكتور شوقي ضيف يقع في شرك هذه الرؤيا التوراتية؛ وحتى؟ ليس في زمن أبي شبكة أي 1929 عندما كتب تلك النصوص، بل عام 1974، عندما يكتب عن هذه القصيدة (مصدر سابق)، ص(171-173). بينما انتبه د. خليل الموسى إلى ذلك وأشار في كتابه "قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر"، (السابق)، إلى "أن دليلة بغي تؤدي غرضاً قومياً، في صلتها بشمشمون، لكن الشاعر لم يظهر ذلك في النص...الخ"، ص.61

69 ـ الياس أبو شبكة، أفاعي الفردوس، ص.27

70 ـ نفسه، ص.30

71 ـ ينظر: العهد القديم، سفر التكوين، الفصل 11.

72 ـ الياس أبو شبكة، أفاعي الفردوس، ص(55-56).

73 ـ نفسه، ص(58-59).

74 ـ د. خريستو نجم، مدخل إلى تحليل النفس والأدب، الموقع الألكتروني: http: // arabpsynet. Com / Books / Najm. Bl.htm، تاريخ 2006/4/1. نقلاً عن ليدرير، الخوف من النساء، نيويورك 1968.

75 ـ عبد السلام المسّاوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1994، ص(341-342).

76 ـ نفسه، ص341/ نقلاً عن د. يوسف خليف. الحب المثالي عند العرب ـ دار المعارف ـ سلسلة اقرأ ـ مصر 1961، ص.52

77 ـ يوسف سامي اليوسف، مقدّمة للنفري، مؤسسة علاء الدين، دمشق، 2004، ص.10

78 ـ الياس أبو شبكة، المجموعة الكاملة، (سابق)، نداء القلب، ص.320

79 ـ نفسه، إلى الأبد، ص.334

80 ـ نفسه، نداء القلب، ص.316

81 ـ ينظر: جورج غريب، مجلّة الأوديسة، (سابق).

82 ـ الياس أبو شبكة، المجموعة الكاملة، نداء القلب 297.

83 ـ نفسه، ص.306

84 ـ نفسه، إلى الأبد، 323.

85 ـ نفسه، ص.339

86 ـ نفسه، ص.340

87 ـ نفسه، ص.340

88 ـ نفسه، ص.317

89 ـ نفسه، ص.300

90 ـ نفسه، ص300.

❑❑

إلياس أبو شبكة
شاعر الرومانتيكية
1902 - 1947

إسماعيل الملحم

على الرغم من رحيله المبكر ترك إلياس أبو شبكة وراءه إرثاً إبداعياً متميزاً. لم يعش أكثر من أربعة وأربعين عاماً، كأنه كان يشعر أن حياته قصيرة وأن لديه الشيء الكثير مما يصلح أن يتركه بعد رحيله. حث خطاه وعب من الحياة والحب ما استطاع إليه سبيلاً. واستعجل الكتابة ليكون ما يخلفه منها مادة يستفيد منها الدارسون ومن أدركتهم أو استدركتهم لعنة الشعر.

ليست حياة الشعراء كغيرهم من الناس، حتى أولئك الذين تأخذهم حرفة الأدب إلى مسارها المتعب. غالباً ما تكون حياة الشاعر ملأى بالمنغصات، فحساسيته المفرطة وتوهجاته الذهنية لا تدعانه يتعدى مراحل القلق ولا تبعدانه عن التوتر.

سيرة إلياس أبو شبكة طافحة بالمتناقضات. فلا تخفى عن عين القارئ شعره والمطلع على مشوار حياته المتضارب في سلوكه سواء في الحب والعلاقة مع المرأة أو في صرامته في الدفاع عن حقوق المظلومين، أو في انفلاتاته الشبقية مع إحدى النساء.

في سلوكه الشخصي تزمت وصرامة في التمسك بالقواعد الأخلاقية والصدق في العلاقات الشخصية والاجتماعية، وفيه ما أثر عنه من ارتكاب للإثم والخروج عما تواضعه الناس فيما بينهم.

نعته المهتمون بشعره وبتأريخ تصرفاته بنعوت كثيرة لصقت به وفسر كل منها جانباً من جوانب شخصيته. وكذلك وصف نتاجه الشعري بأوصاف مختلفة. فمن قائل أنه كان شاعراً رومنتيكياً، ومن صنفه قريباً من

الواقعية. ومنهم القائل إن تجربته الشعرية والوجودية تكمن في مصهر الحداثة التي تفتحت من بعده واتخذت مظاهر مختلفة، مضيفاً، أنه كان بحق واحداً من الشعراء الذين أسسوا المنطلقات الأولى للحداثة الشعرية، لا في لغته النزقة والمحمومة فحسب ولا في أساليبه المتعددة وإنما أيضاً في روحه الشعري ومناخه وفي أسئلته المثيرة والمشبعة بالقلق والهموم. غير أن حداثة إلياس أبو شبكة هي حداثة ما قبل الحداثة، حداثة الرؤيا والمضمون، حداثة الموقف والجوهر (1).

وميز الشاعر شوقي عبد الأمير في شعر إلياس أبو شبكة بين نوعين من الخطاب الإنشادي والشعري، مبرزاً الملمح الأساسي فيه وهو حالة الإنشاد العميقة في المفردة والإيقاع والأسلوب. ووصفه بالشاعر المنشد يميزه عن شاعر متأمل أو ذي طبيعة غنائية مخفية. يضرب مثالاً على حالة الإنشاد هذه في أغنية مقام مقتطع من قصيدة هيكل الشهوات غناه المطرب العراقي ناظم الغزالي:

مالي أرى القلب في عينيك يلتهب

أليس للنار يا أخت الشقا سبب

ويرى عبد الأمير أن نجاح هذه المزاوجة بين المقام والنص متأتية من مطاوعة النص وتمثله للحالة الغنائية بكل أبعادها. لأننا كما نعلم هناك العديد من القصائد العمودية لا يمتثل للغناء وأن درجة نجاح هذا التزاوج نسبية تعتمد بالضرورة على طواعية النص لأن قواعد الأغنية واللحن هي التي تقود(2).

بالإضافة إلى تصنيفه كشاعر تحت يافطات متباينة من الرومنتيكية إلى الواقعية فإلى الحداثة ثم ترجيح الخطاب الإنشادي في شعره، فقد لحقته نعوت أخرى منطلقها موقف أخلاقي أو اجتماعي عند من أطلق كلاً من هذه النعوت المتناقضة.

فمن قائل: إنه بودلير لبناني أو بودلير عربي، إلى من وصفه بالشاعر الآثم أو شاعر اللعنة والرؤى الجهنمية. ووصف أحياناً بأنه شاعر البراءة.

وتظهره كتابات الشاعر جورج غريب وهو الذي كان لصيقاً به أنوفاً واثقاً من نفسه معتداً بشعره، كما تظهره عاشقاً مجنوناً بـ (ليلى) التي دخلت حياته في السنوات السبع الأخيرة منها، فغيرته من شاعر الرؤى الجهنمية الساخطة إلى شاعر الحب النقي والتوبة والغفران والإخلاص. الإخلاص الذي خلناه زال مع كبار شعراء الرومنتيكية في العالم، فإذا أبو شبكة يجسد الحب النقي الصادق الذي لا يليق إلا بكبار العاشقين(3).

وتنوع شخصية أبو شبكة لم تكن في فنه وحسب وبل في موقفه السياسي أيضاً، وكما قال عنه الياس خوري في ملحق النهار: كان ملكاً بربع ليرة، كان شيوعياً، لا كان كتلوياً، لا كان رومنطيقياً(4).

كان أبو شبكة جزئياً وصارماً في آرائه، لم تبعده العلاقات الاجتماعية عن الأجوبة القاطعة التي كان يرد بها على سائله سواء تعلق بالأمر بشأن من شؤون الحياة أم كان ذا صلة بقضية أدبية. أو استشارة أو طلب نصيحة توسل بها أحدهم. وكثيراً ما كان جوابه مختصراً دقيقاً وجاداً بعيداً عن المجاملة.

روى الناقد والصحافي (جان كميد) واحداً من المواقف له مع أبو شبكة، قال:

كنا ثلاثة أقران من طلاب المرحلة الثانوية قصدناه نطلب منه النصيحة فيما ينفعنا من كتب يشير علينا بقراءتها لترسيخ أساسنا الأدبي، أشار علينا بالأغاني والعقد الفريد، وقال إنهما موجودان في مكتبة صادر. عندها قلت له إنني ذهبت مؤخراً إلى مكتبة صادر، وأخذت منها ديوانه (نداء القلب) ابتسم وقال: هذا ديوان شعري لي، لكني أشير عليك بكنوز الأدب العربي القديم الذي تحتاجه في مستهل طلاتك على الأدب.

فهل يفعل بعض شعراء اليوم مع من يطلب نصيحة منهم كما فعل أبو شبكة؟ لا أعتقد ذلك، فكل منهم لا يرى نفسه وشعره إلا أعلى شأواً من (أبو شبكة) وشعره.

وروى (كميد) أيضاً أنه وفي الزيارة نفسها سأله عن كتاب (نهج البلاغة) للإمام علي. أجاب أبو شبكة هذا كتاب جمعه الشريف الرضي على ذمته، ولا يعرف إذا كان هو صاحبه أم الإمام علي.

وعندما تابع (كميد) حديثه معه ذاكراً أن أحدهم وصف الشريف الرضي بأنه شاعر رمزي، أجاب أبو شبكة ساخراً رمزي (عاملينه رمزي)، بعض الباحثين من الذين يريدون كسر مزراب العين، يفتشون على الطريف والجديد في بحوثهم ولا يعرفون أين يجدونه، ويريدون أن يردوا كل شيء إلى العرب. الرمزية مدرسة شعرية بدأت في فرنسا عند أواخر القرن التاسع عشر، ولم تعرف قبل ذلك، وللرمزية مقومات خاصة وقواعد ومقاييس لم تتوفر في شعر قبل قيام هذه المدرسة.

هكذا كان صارماً في أجوبته لا يتجاوز الموضوعية ولا يقفز إلى ما عداها.

وعند سؤاله عما كتبه ميخائيل نعيمة عن جبران، وإذا كان متجنياً فيما كتبه؟

أجاب جواباً قاطعاً. قال: لا. ميخائيل

نعيمة عايش جبران وعرفه إنساناً حياً فيه طبائع البشر، ونحن نعرفه من خلال كتاباته، فنضفي عليه هالة من القداسة. نعيمة أحب جبران وأنصفه، وكان معجباً به وبأدبه، ولم يكن باستطاعته أن ينساق مع عاطفة أبناء بشرّي (مسقط رأس جبران) الذين يريدون أن يقولوا: (يا مار جبران تضرع لأجلنا. نعيمة رجل أديب يفرض أن يكون موضوعياً في دراسته.

لم يكن مجاملاً في علاقاته بالآخرين. كان شعاره أن الشاعر يجب أن يتحلى بالصدق في العاطفة(5).

نقل عنه الشاعر جورج غريب وقد كان ملازماً له، وكان مستودع أسراره. قال:

كنت في الثالثة عشر من عمري، وقد حملت قصيدة غزلية وقصدت أبو شبكة في مكتبه في جريدة الأحرار التي كان يعمل بها. نظارتاه على عينيه، في يده قلم يخط به كسلك من كهرباء على أوراق مبعثرة أمامه. وقفت أمامه خاسفاً لمنظره العجيب، فلم يلتفت إلي، ولا شعر بوجودي، ولا عاد من رحلته الشبيهة بالسكر. انتظرت. وبعد نصف ساعة كانت لي كأنها نصف عام، رمى القلم من يده كجندي عائد من المعركة، رمى نظارتيه على الطاولة، ارتد إلى الوراء متنهداً والتفت إلي قائلاً بنبرة عصبية، نعم؟ ماذا تريد؟... نتش القصيدة من يدي ولما قرأ عنوانها (لولاكِ)، لم يقرأ بعده سطراً واحداً. فأجابني بسؤاله: أصحيح أنك تحب واحدة وتقول لها لولاك؟ عاجلته بالجواب: لا.

فما كان منه إلا أن مزق الورقة فوراً بامتعاض ظاهر، وحملق بي قائلاً: عندما تحب فعلاً امرأة وتقول لها لولاك، عندها عد إلي بقصيدتك لأنظر فيها.

ويعلق جورج غريب على هذا الموقف بقوله:

تعلمت من أبو شبكة الإخلاص في حرم الشعر(6).

شغلت شخصيات قصائده وعناوين مجموعاته الشعرية اهتمامات الدارسين والباحثين والنقاد والمتلقين من "غلواء" التي كانت عنوان إحدى مجموعاته، إلى ليلى التي خصها بقصائد مجموعتيه الشعريتين "نداء القلب" و "إلى الأبد" وكانت بين هذه المجموعات مجموعة أغاني الفردوس أيضاً. تساءل بعضهم من تكون غلواء، ومن هي ليلى، ومن هي أفعى أفاعي الفردوس؟

هذا التساؤل قد يقربنا من ظاهرة جمالية في الشعر تتلخص بفكرة القناع، لكن الشاعر يتخذ القناع في أحيان كثيرة ليصنع أنموذجه الجمالي ويستخدم أدواته التعبيرية الخاصة للاستفادة من ألوان التوظيف. بحيث يوفر له

القناع البعد الكافي لتأمل موقفه من العالم، وللمتلقي مسافة كافية لنسج تأويلاته الخاصة عبر هذه الظاهرة الأدائية الجديدة التي تتيح إمكانات تفسيرية لا حدود لها(7).

فهل كانت غلواء أو ليلى مجرد رمز للمرأة؟ أم أن كلاً منها حالة لها فرادتها؟

هذه الأسئلة والإجابات عليها شغلت عدداً من المتلقين بعامة والباحثين والنقاد بخاصة.

فمنهم من أدخل هذين الاسمين في عملية أو عمليات ذهنية إبداعية تتقصى خبرات الشاعر وتجاربه الحسية المعروفة، ومنهم من أعادها إلى خبرات تتعلق بما يمكن أن يرتبط بأسطورة ما أو حكاية قديمة أو خرافة أو نص ما. وقد تستهوي عملية الحفر في الخبرة الفردية والجماعية واحداً أو أكثر من الناس ليرى فيما أنجزه الشاعر استعادة لحلم عابر أو لرغبة مؤسسة على بعض الأساطير والحكايات. فيجتمع في القصيدة الواحدة أو في مجموعة من القصائد ما هو مشترك بين الحلم والأسطورة. وتقترب هذه الإشارات من رؤية الدكتور خليل موسى فيما عنونه (جدلية الحضور والغياب في أفاعي الفردوس) في قوله:

هذا العمل من وجهة نظرنا قصيدة واحدة في ثلاثة عشر نشيداً، نظمها ـ أي الشاعر ـ في فترة تقع ما بين عامي (1928 ـ 1938)، ومما يرجح هذه النظرة أن الأناشيد جميعاً تقول شيئاً واحداً، وهي ذات مناخ واحد، وإن تعددت الأناشيد والنساء، ولكن المرأة في هذا العمل واحدة هي دليلة الخائنة، والرجل واحد هو شمشون الضحية، وهذا هو واضح من العنوان أفاعي الفردوس من جهة، ثم أن الشاعر لم يختر لعمله عنواناً من عناوين القصائد التي يضمها العمل من جهة أخرى(8).

طبعت مجموعة أفاعي الفردوس أكثر من طبعة، وكتب عنها الشيء الكثير وكانت سبباً للعديد من الأحكام التي أطلقها كتاب ورجال دين على الشاعر. منها قوله أحدهم إلياس بودلير لبنان، وقال شاعر من مجايليه، استوحى الشاعر شخصية المرأة هنا من المواخير. وقال أحدهم في المجموعة أنها هدير شهوة صاخبة ملحاح يتفجر هنا وهناك إما عربدة حمراء وإما خزياً قذراً. وقال الأب روفائيل نخلة إن وراء المجموعة (كفراً مطلقاً وسفالة حيوانية).

أما ميخائيل نعيمة فقد وصفها بالتحفة النادرة في الشعر العربي. كما أن فؤاد سلمان دعا القارئ إلى قراءة الديوان ليؤمن أن إلياس أبو شبكة يخيم بجناحين على الشعراء الأقزام.

التناقض الذي يجلب حضور المرأة في شعر (أبو شبكة) يرى (عبده وازن) أنه جزء من طبيعة الشعر المتناقضة. فالمرأة هي ملاك حيث يجب أن تكون ملاكاً، وهي شيطان حين يجب أن تكون شيطاناً. يلتقي في وصف هذا الحضور مع غيره من النقاد الذين وضعوا امرأة أفعى الفردوس مع دليلة أو أنها مستمدة من شخصية دليلة، لكن المرأة في قصائد ومجموعات أخرى ملاك تثير النعمة والهناءة والرغد مقابل أفعى الفردوس مثار الفتنة والإثم.. إنها أفعى تفح سم الخطيئة:

ذكرت ليلى أمس فاختلجت لها

والليل سكران مما سحّت السحب

ذكرتها غير أن الشك خالجني

إن النساء إذا راوغن لا عجب

فهي من حبة الفردوس أمزجة

يثور فيهن من أعقابها نصب(9)

إنها دليلة التي أوقعت بشمشون وأغرته وأنها ابنة لوط التي زنت ومارست الفحشاء في إحدى قصص التوراة.

لكنها ليست دائماً ابنة لوط أو دليلة، فهي أيضاً (في مكان آخر) ليلى وبثينة وعزة وأرض الميعاد والحب المفقود والبراءة المفقودة(10).

خبر أبو شبكة المرأة خبرة الشاعر والمؤمن، خبرة العاشق والخاطئ...

حاول بعضهم أن يجعل من أفاعي الفردوس نفثة صدر من شاعر خبر الحياة، فكانت شخصية المرأة في هذه المجموعة ليست امرأة بعينها إنها تكثيف لحالات نفسية وخبرات اجتماعية.

لكن هذا الحكم قد استبعده آخرون وقالوا إن المرأة هنا هي شخص معروف. وأن وراء قصائد المجموعة هناك أفعى وصفها أنطون قازان بأنها أفعى أفاعي الفردوس على الرغم من الجميع في العنوان. فمعظم قصائد هذه المجموعة نظمت عام 1929. وأن ستاً من ثلاث عشرة قصيدة هي مجموع قصائد المجموعة وليس فيها قصيدة بعنوان أفاعي الفردوس، هذه القصائد الست توحد النفس فيها وتلاحم النسق على وقائع صارخة.. عاش الشاعر نفسه في الحادثة، وهي تعنيه بالذات، وهي (الأفعى، في هيكل الشهوات، الخيال النقي، عهدان، الشهوة الحمراء، وشهوة الموت).

يجزم أنطون قازان أن أفعى أفاعي الفردوس معروفة وأنها مغنية كانت مقيمة في بيروت تعرف عليها الشاعر، أغرم بها إلى زمن وظل لها مكان لديه(11).

الدليل الواقعي على أن (وردة) وهذا اسم المغنية هي المعنية في أفعى الفردوس. كتب أبو شبكة نفسه في مجلة الجمهور عام 1928 "من خرائب هذه القوة في شعوري أنها كانت ترفع خيالي عن أخصب تربة في مغرس الأنوثة من هذه المرأة وربما كان لهذه العلة أسباب لا رأي فيها للعاطفة البشرية بل للضمير، فقد كانت ذات بعل وولد وكنت من الشباب في مرحلة شعرية عذراء،.... كان الزوج نائياً والولد طفلاً وكنت أختلس من غلواء ساعات أصرفها في مخدع هذه المرأة، ولم يكن يخطر ببالي أن الحب بيننا سينحدر يوماً عن جذعنا الأعلى، حتى جرى ذلك في ليلة ماطرة هلك نصفها في الخمر وكانت نبيذاً...

أجل ستذكرك الأعقاب والحقب

ما دام في الأرض من صلب الزنى

لا مثلما ذكر الإفرنج لورهم

ولا كما ذكرت عفراءها العرب(12)

ويخاطب هذه المرأة:

ستملكها ما شئتَ بعدُ فلا تخف

فإن ابنها لما يزل يجهل الأمرا

صغير بريء العين يرضى بلعبة

فيرقد مغبوطاً بذي الهبة الكبرى

ينام ولا يدري بأن سخافة

تلهى بها كانت لموبقة

يتراوح شعره في تلك التي نعتها بالأفعى بين الاعتراف بالإثم وقد ارتكبه، لكنه في مواضع أخرى ينأى بنفسه عن افتراق:

لا تقنطي إن رأيت الكأس فارغة

يوماً ففي كل عام ينضج العنب

قد أشرب الخمر لكن لا أدنسها

وأقرب الإثم لكن لست أرتكب

فهل هو حقاً لم يرتكب الإثم على الرغم من اعترافه المشار إليه آنفاً؟ أم أنه الصراع بين العفة والإثم؟ سيما وهو كما يبدو من اعترافه في مقالته النثرية كان يخادع خطيبته أو زوجته (أولغا) وينتهز الفرص ليذهب إلى تلك الغانية.

فسر بعضهم قصائد مجموعة أفاعي الفردوس على أنها تنم عن موقف الشاعر من المرأة. فهي الشيطان، وهي الأفعى، إنها مصدر الشر والغواية. والطبيعة والغدر جزءان من طبيعتها.

ويردد الشاعر في كثير من أبيات المجموعة عبارات تدل فيما تدل عليه عن ذلك الصراع في داخله، وربما الندم فيوجه

نداءاته والمنادى هو هذه المرأة. "يا بنة الإثم، يا أخت الشقا، يا أخت الدماء...

يا بنة الإثم هذه شفتايا

فارشفي منهما رحيق الخطايا

الشاعر في القصائد الست المشار إليها فيما سبق كأنه كان لعبة تتقاذفه قوتان من عاطفة بريئة وشهوة متأججة عنيفة.

ويحاول أن يفسر ما كان يخالجه أو يتصرف به أحياناً فيقول (وربما كان لهذه العفة أسباب لا رأي فيها للعاطفة البشرية، بل للضمير..)

سئل الشاعر عن دافعه في اختيار عنوان مجموعته تلك (أفاعي الفردوس) وكيف ارتضى ذلك ولماذا الجمع، مع أن القصائد كانت من وحي امرأة واحدة.

أجاب بصراحة بليغة: إن أفعاي بسبعة رؤوس فهي سبع أفاعٍ. وكأنه بذلك يقصد أنه أضاف إلى القصائد الست المذكورة أعلاه قصيدة سابعة تخلفت عن أخواتها "حديث في الكوخ".

أما القصائد الخمس الأخرى فعناوينها توحي أن الشاعر حتى بعد زواجه من أولغا ظلت تلاحقه لعنة وردة.. وحاول أن يستفيق من سقطته فيرفع صلاته الحمراء إعلان توبة وطلب غفران ويتوجه إلى الرب طالباً العفو والخلاص الأبدي من شرور الأرض قائلاً:

رباه عفوك إني كافر جان

جوعت نفسي وأشبعت الهوى

تبعت في الناس أهواء محرمة

وقلت للناس قولاً عنه تنهاني

ولم أفق من جنون القلب في

إلا وقد محت الأهواء إيماني

رباه هل ينتهي حلمي ببارقة

من اللهيب ويخبو الطين في

شغلت أفاعي الفردوس نقاداً ومهتمين. لكنها ليست المجموعة الوحيدة التي تكشف جوانب شخصية الشاعر كافة.. ربما كان جنوحه في وصف الخطيئة والخروج عن المثال الأخلاقي والاجتماعي في أيامه كان المثير الرئيس للتعرض للمجموعة والشاعر. وإن كان في المجموعة ما ينضوي تحت سمة عامة اتصفت به جزء هام من نتاجه الشعري حيث السوداوية الظاهرة. وربما كان موت والده فاجعاً بالنسبة له زلزل كيانه وأحدث هزات في حياته غير مجراها فقد ألف في حياة أبيه عيشاً رغداً تحول بعدها إلى عوز وفاقه. نقرأه في مجموعة (القيثارة):

كيف لا أندب أمسي

ومماتي في غدي

فأنا مذ حلّ تعسي

فرّ حظي من يدي

فظل الموت هاجسه والتبرم من الحياة جزءاً من سلوكه:

أيها القلب مت فخير وأبقى

لك موت يقيك شر العباد

إن تكن طاهراً فحسبك ما لاقيت

في الكون من عظيم الفساد

أيها القلب مت فماذا ترجى

من ديار تضيق بالحساد

وقد أنحى باللائمة على الجسد الذي رأى فيه سجناً للروح وسبباً للانحراف والوقوع في فخ الفساد:

فهذي الحياة ثمالة كأس

سقاها رجيم الردى للوجود

دعيني أنلها بقايا جمادي

لتمنحها حشرات اللحود

معاناة اليتم والفقر وتناقضات الحياة والتجربة المريرية التي صبغت حياته أخذت بالشاعر إلى الشعور بأن الحياة هي سلسلة من المتاعب والتناقضات وأن الإنسان ريشة في مهب الريح تتنازعه العواصف والتقلبات. وهو ما دعا بعضهم لأن يصفه بشاعر الألم:

لقد تعبت من الأحلام في جسد

ملّ العفاف بألوان من الألم

تأثر الشاعر بالمسيحية وفكرة الخطيئة وأنها سر ما يكابده الإنسان من شقاء:

أنا في سبيل لا أكاد اليوم أدرك أوله

أنجزت مرحلة الشقاء علي أيضاً مرحله

حمل المسيح صليبه حتى أعالي الجلجله

عرف (أبو شبكة) شاعراً منذ عام 1921. نشر عدة قصائد ابتداء من عام 1952 منها (أنشودة العمال) و(أنا فتى غر). وفي عام 1926 أصدر أولى مجموعاته وكانت صدى لتجاربه الأولى، صدرت عام 1926، لم يستقبلها النقاد استقبالاً حسناً، رأى فيها بعضهم استعجالاً وكان يجب أن تكون خطوات الشاعر باتجاه النقد متئدة على اعتقاد منهم أن نضجه الشعري لم يكتمل بعد. كما عدها آخرون لا تخلو من عيوب التطرف الأمر الذي رأى فيه الماركسيون ومن كانوا يعدون من ذوي الاتجاهات الثورية والتقدمية عكس ذلك منوهين بقدرة الشاعر على المزج في المجموعة بين الثورة والحب من خلال المرأة.

نشرت له دورية (المعرض) في عددها

المؤرخ في 11/ 1/ 1928 مقالة بعنوان (من طريق السر) أرادها الشاعر أن تكون ملحمة سياسية نضالية تخللتها خيوط من قصة حب بنى عليها المقالة وشكلت تجربة الحب التي تخفيها عنصر الصراع الدرامي بين نداء القلب ونداء الواجب. نشرتها الدورية إياها ضمن زاوية (رواية العدد).

عدت (من طريق السر) مخطط لمجموعة شعرية نشرت عام 1945 تحت عنوان (غلواء).

فمن تكون غلواء؟ يجزم عارفوه أنها زوجته (أولغا ساروفيم)، وقد ارتبط معها بقصة حب لمدة عشر سنوات قبل أن يتزوجها. يتردد اسم أولغا في عدة مواضع من كتاب (دراسات وذكريات)، وهو الكتاب الذي صدر بعد وفاته عن دار المكشوف وكانت موضوعاته موزعة في ثلاثة دفاتر تركها. في هذا الكتاب يبرر أبو شبكة الخطبة التي استمرت هذه المدة الطويلة بسوء أحواله المادية فلم يكن على قدرة من الناحية المالية للزواج. في ذكرياته هذه أو (يومياته) كتب بتاريخ 19 شباط 1931 قائلاً:

هذا الصباح بشرت أولغا بأن زواجنا أصبح قريباً جداً. فرحت واغرورقت عيناها بالدموع. وقالت لا ينبغي أن نبقى هكذا أكثر من ثلاثة أشهر.. وعلى ماذا بنيت كلامي؟ على هذا وهو أني سأقبض عشرين ليرة فرنسية ذهباً من شركة مياه بيروت، ومئة ليرة سورية من النافعة (تعويضات وراثة عائلية)، وأربعماية ليرة سورية من نتاج كتابي الرسوم(14).

فغلواء لم تكن غير أولغا حبيبته وزوجته فيما بعد. وشكلت هذه المجموعة ملحمة شعبية سياسية واسعة الأفق، كما وصفها أدوار البستاني. بطل المجموعة كان ثائراً منافحاً تحركه روح المواجهة العنيفة للحكم الجائر... ولكنها تنقلب في النهاية إلى قصة حب وتجربة وجدانية فردية تلعب على خط محوري واحد هو مثلث الحب والخطأ والغفران. كانت خطوط مجموعة غلواء الأولى ـ كما أشرنا سابقاً. في تلك المقالة (في طريق السر) والتي وسعها الشاعر مرفقاً بها ببعض المقاطع الشعرية. يضيف البستاني، يبدو بجلاء أن غلواء، كانت في ذهن شاعرها ملحة شعبية سياسية نضالية واسعة الأفق تتخللها خيوط من قصة الحب التي بنى عليها كل القصيدة فيما بعد(15).

إذا كان ما يميز غلواء أنها تجربة غلبت عليها عاطفة الحب البعيد عن الشهوانية الحيوانية وفيها إعلان توبة وغفران، فما هي مميزات (نداء القلب) و(وإلى الأبد) وهما المجموعتان اللتان كانت ليلى أوليليا، كما

كان يحب أصدقاؤها أن ينادوها به بطلتهما وهل كانت المرأة في هاتين المجموعتين استمراراً لـ (غلواء) أم أنها كانت عودة إلى (وردة) في أفاعي الفردوس)؟

ليس في المجموعتين ما كان في غلواء من عربدة ومجون أو ذلك الشعور العارم بالتوتر بين ما رآه الشاعر في أفعاه وما كان عليه أناه الأعلى من رفع صوت التبكيت والتذكير بأن الطريق إلى (الأفعى ذات سبعة الرؤوس) ليس هو الذي يريده ضمير الإنسان في الشاعر.

ولكن الحب الذي تطالعنا صوره في إلى الأبد ونداء القلب ليس هو على تلك الصورة المثالية في غلواء.

وبعد فمن هي بطلة هاتين المجموعتين الأخيرتين؟ الجواب عند جورج غريب الشاهد على علاقة الشاعر بليلى الملهمة لهاتين المجموعتين قال:

بعد أمسية شعرية أحياها أبو شبكة في معهد عينطوره، خرجنا من القاعة الكبرى والحضور المزدحم يلهج بعبقرية ابن زوق مكايل سيد الرومنتيكية في الشرق العربي، فجأة، وسط الازدحام، تقدمت مني سيدة لها من الحسن غير لون، هنأتني على حسن اختياري لشاعر الرومنسية، وبدون استئذان، دست شيئاً في جيبي وتوارت..

تفحص جورج غريب ما دسته هذه المرأة فإذا هو رسالة موجهة منها إلى الشاعر.

يقول جورج: كانت تلك الليلة بداية رفقة حميمة مع الياس استمرت حتى وفاته عام 1947. تطورت العلاقة ـ كما رآها جورج غريب ـ لتأخذ شكلاً لا يشبهه إلا ما كان بين قيس وليلى في الشعر العربي القديم. مع فارق أن الشاعر هنا كان متزوجاً. ومن خلال تتبع هذه العلاقة وما كان بين الياس ومعشوقته تكشف كثيراً من حماقات ارتكبها الشاعر ليحظى بلقاء هذه المرأة التي ملكت مشاعره. وقد عبر عن عمق هذه العلاقة بجواب له على سؤال سئله: ما هي رسالتك في الحياة؟

ـ جئت إلى الدنيا لأفتح ورشة حب

كانت بين العاشقين عدة مراسلات في الاتجاهين. وحي دخل الشاعر المستشفى في الأيام القليلة التي سبقت وفاته وكان يصارع حشرجات الموت، جيء بليلى وكانت محجبة متنكرة لتودع حبيبها.. لكن الحبيب على فراش الموت لم يكن باستطاعته ن يكلمها.

انحنت ليلى وقبلت جبينه لتكون تلك اللحظات آخر عهد بين الحبيبين، قبل هو الصليب المتدلي من عنقها.. وأوعزت إلى أحدهم أن يذهب من فوره ويهرع إلى بيت الياس وينقذ الرسائل بينها وبين الياس. وحين

استعادت هذه الرسائل أحرقتها على الفور، وفوتت على الأدب العربي الحديث كنزاً من أدب الرسائل. ويقول جورج غريب أنه قد ذكر هذه المقابلة الأخيرة بين ليلى والياس في قصيدة له ألقاها في القصر البلدي لزوق مكايل في ذكرى (أبو شبكة) بتاريخ 27/ 1/ 1978 ومنها:

قمْ نقبل في بيت ليلى صليباً

قبلة منك لم تزل في الصليب

استفاق الشاعر من غيبوبته لحظات قصيرة، وكانت تتم متفرقة، على صوت زوجته أولغا وهي تنحب، طلب أن ينادوها.. وحين اقتربت منه تأملها بحزن ظاهر ونطق آخر كلماته:

مسكينة أولغا.

وعند الرابعة من فجر يوم الاثنين في 27 كانون الثاني 1947. رحل أبو شبكة. وظلت ذكراه تتردد في صالونات الأدب.

وظلت ليلى بعد هذا التاريخ بخمس سنوات تتشح بالسواد، وحين قررت إنهاء مرحلة الحداد الطويلة هذه أقامت في بيتها صالوناً أدبياً صار ملتقى لأصدقاء الياس أبو شبكة ومحبيه.. لكنها ومنذ العام 1990 أصيبت ليلى بمرض الزهايمر.. فما عادت تذكر شيئاً من هذه الدنيا، سوى أنها ما أن تسمع أحدهم ينشد مطلع إحدى قصائد أبو شبكة في ليلاه حتى تبدأ بإكمال القصيدة حتى النهاية.. فكأن ذاكرتها أبت إلا أن تبقي حيزاً فيها يقاوم الدمار ليكون مأوى لذكرياتها مع شاعر نداء القلب وإلى الأبد.

وفي العاشر من شباط عام 2005 توفيت ليلى وقد عاشت بعد عشيقها ثمانية وخمسين عاماً(16).

لم يكن شاعر المتناقضات شاعر غزل وحب فحسب، وإنما كان منخرطاً بشكل أو بآخر بالحياة الاجتماعية. وكانت له مواقفه الوطنية وكانت شاعريته الأصيلة تنشد التجديد وتطمح إلى تجاوز التجميد والركون للقديم. منها قوله:

ومن الجهل أن نسير كما سارت عليه آباؤنا والجدود

ومن الغبن أن يكبلنا الوهم فنبقى وشأننا التقليد

وفي وطنه لبنان قوله:

لبنان أغنى كنوز الأرض ما

على ثراك الندى في شمسك

ما قيمة المال والدنيا إذا

هذي السهول وشحت هذه

على أديمك روح الله، ما نزلت

إلا عليك ففي أعماقك الكتب

ويختم قصيدته هذه قائلاً:

لبنان أولك الدنيا وآخرك

الدنيا وبعدك لا أفق ولا شهب

ولهذه القصيدة وهي من ثلاثة وعشرين بيتاً قصة. فقد طلب إليه أن يكون أحد شعراء احتفال اختتام العام الدراسي في أحد المعاهد. وقد انتابه قلق شديد وتوتر ظاهر وهو يحاول أن يكتب شعراً مناسباً. فقال لزائره متسائلاً عم تراني أتحدث؟ ولم ينتظر جواباً من زائره وأخذ يحدث زائره كأنه يحادث نفسه سيكون الحديث عن كذا وكذا..

وهنا انتفض الشاعر من حالة أقرب إلى السكر منها إلى اليقظة وأخذ يقول: لنا يا أخي آمال في هذا البلد، آمال سامية، لنا شباب الإيمان في دمه، وخمرة الأجداد توحي له النشوة والعنفوان.... ثم التفت إلى صديقه متفحصاً.. أجابه ذلك الصديق: ها إن قصيدتك جاهزة فقفز من مكانه وقال وأنت قلت.. وأخذ القلم وأكب على ورقة بيضاء أمامه وبدأ يكتب فانسل صديقه من المكان وتركه مع قصيدته وقد شهد مخاضها.

وفي القضايا الاجتماعية له شعر انحاز خلاله إلى المعوزين والفقراء والمقهورين قال:

عصرت فؤادي في إناء من الهوى

وأدنيته من مرشف الفقراء

فقال خمور ما تبرد غلة

فتمتمت: واهاً أكبر الشعراء

أينكر حتى البؤس ما فيك من غنى

وأي غداء أنت للبؤساء

إلى جانب قصائد الحب والعشق والقصائد الوطنية وتلك التي كشفت اتجاهاته للتجديد ولنصرة المظلومين.. فقد كان للشاعر عدد من قصائد السخرية. وقد اشتهرت بنقده القاسي لبعض مجايليه من الشعراء. فكان ناقداً باستمرار يلطف أحياناً من حدة النقد فيمتزج في قصائده هذه إشراده البسمة الهازئة واللذعة التي تقطر ألماً، كما قال عنه إدوار البستاني. الذي قدم قصائد للشاعر نشرت تحت عنوان الفندق الأدبي. وقد مات أبو شبكة قبل أن يضم هذا الكتاب إلى مكتبته. ويضم إحدى عشر قصيدة نظمت بين عامي 1927 - 1928. وفيها نقد للشعراء والأدباء - كما قلنا - في حلة من النقد الأدبي الساخر. من هذه القصائد. قال في الشاعر حليم دموس:

حان وقت العشاء أمس مساءً

فخففنا نصطف حول

وحليم في قرنة يتعشى

كهزبر مُقْعَنسِنٍ في عرين

في يديه نقيضتان ففي اليسـ

ـرى طعام وريشة في اليمين

يغتدي تارة، ويكتب طوراً

ويغني ما بين حين وحين

إلى أن قال:

بعد وقت أبصرته ينشد الشعـ

ـر على مسمع من الكرسون

قلت نادوا الغلام، بعد ثوان

خفّ هذا الفتى كالمجنون

قلت ما ينشد الحليم؟ أجبني

قال تاريخ لحمة بعجين

فحليم يوحي التواريخ عفواً

فهي من خير شعره الموزون

عن أصالة الشعر عند (أبو شبكة) حدث جورج غريب عن حادثة كان هو أحد أطرافها يدل على أصالة هذا الشاعر وعلى مدى شعوره العميق وانتمائه لوطنه لبنان قال:

كنت منهمكاً في نظم نشيد للأخوين فليفل وبدأت في كتابة مطلع النشيد كتبت:

أرزنا غرس الإله.....

ووقفت أفتش عن عجز مناسب لصدر هذا البيت وهو مطلع النشيد ليكون في مستوى الصدر.. وبينما أنا في حيرتي.. شعرت بدخول زائر، لم ألتفت إليه. وبين أنا مستغرق في تأملي وذهولي حتى انتشل القلم من يدي وامتدت يدٌ أمامي تسجل على الورقة العجز الذي كنت أبحث عنه وخطت (لم تزل فيه يداه) فاستقام مطلع النشيد:

أرزنا غرس الإله

لم تزل فيه يداه

فالتفت فإذا هو الياس أبو شبكة الذي أضاف إلى الصدر عجزه الذي بحث عنه.. وأضاف قوله على ما سطره شفاهة:

قل لهؤلاء المشككين بتاريخ الوطن

إن الله كان فلاحاً في بلادي..

ولم يكن أبو شبكة في نثره أقل انحيازاً من شعره. يقول الكاتب اللبناني محمد دكروب:

تميز أبو شبكة في نثره بالسخرية والجدة وجرأة الكشف والإدانة وقول الرأي الصريح، إلى جانب ما تشير إليه من اتساع في الثقافة وعمق وتنوع.. وله خصوصيته في فهمه الأصيل للشعر والأدب.. ينطلق من التجربة أساساً وفي عدد منها يوجه نار نقده وسخريته

إلى ذلك من الكتب والنظريات الجاهزة وألاعيب الجماليات الذهنية.

في كتاباته الصحفية كان ناقداً ساخراً بمقدار ما كانه شاعراً وأديباً كبيراً.

في أحد أحاديثه الإذاعية من راديو الشرق ببيروت قال:

يقولون أن الأدب في لبنان كثير، لكن ما علينا في ذلك؟ فخير لنا أن نكون كثيري الأدب من أن نكون قليلي الأدب. وكانت أحاديثه هذه تنقلها جريدة الجمهور بعد إذاعتها.

كان أبو شبكة ذا طباع فيها شيء من الغرابة وفي شخصيته كثير من العنفوان وصف الفنان التشكيلي عمر فروخ، وكان مجايلاً له (1901 ـ 1957) الشاعر قائلاً:

أصبحت من المعجبين به مذ قرأت له للمرة الأولى... أجد في أدبه الأنفة، وأحس الثورة والجرأة في قول الحق. قد يكون لشخصيته أثر في شدة هذا الإعجاب أيضاً. وقد يكون لصورته وشكله دخل في الأمر. فهو كان لبنانياً محافظاً على طابعه، بوضع طربوشه بدون اكتراث، وظهور غرته، ثم انسجام جسمه المنتصب كالرمح، ومشيته الدالة على كثير من الثقة بالنفس، ثم تأبطه عصاه الشهيرة وصحفه، وشموخ رأسه أبداً إلى العلا.

عن صدقه واستقامته قال جورج غريب: تقدمت من امتحان البكالوريا فكانت علامتي في النقد 18 من 20 وفي الأدب 56 من 60. كانت العادة أن يدعى لتصحيح أوراق هذه الشهادة أدباء من خارج سلك التعليم، وكان أبو شبكة يشارك في التصحيح مثله في ذلك مثل الأخطر الصغير ونقولا فياض وغيرهما.. ذهبت إليه في إدارة الجريدة حيث يعمل، ومعي رفيقة حسناء حشرت أنفها في الموضوع. قالت له ـ وقد علمت ما يربطني به عن ود وصداقة ـ أما كنت لو تدري أن هاتين المسابقتين لجورج غريب زدت علامتك قليلاً؟ أجابها بنبرته المعهودة لو قام دانتي من قبره، وأجرى امتحاناً، لما وضعت له أكثر.

هذه نتف من حياة الياس أبو شبكة كانت حياة صاخبة غنية بالعطاء على الرغم من قصرها وكان لبلدية بلدته زوق مكايل ما يذكر لها من رد جميل لابنها الشاعر الكبير إذ حولت بيته ليكون متحفاً يخلد ذكراه، ويليق بعلو كعبه في عالم الشعر والأدب.

وكان لعدد من شعراء العربية وأدبائها دراسات في الشاعر إلى جانب إقامة الندوات والاحتفالات في ذكراه.

كتب عنه جورج غريب صديقه الأصدق

في سلسلة الموسوع في الأدب العربي وعدد كتبها خمسين كتاباً، كتاباً بعنوان (الياس أبو شبكة.. دراسات وذكريات). وحين علم ميخائيل نعيمة بنية الكاتب القيام بهذا العمل، بعث إليه مخاطباً:

تخبرني أنك باشرت بوضع كتاب عن صديقنا الراحل. أرجو أن تعطي أبا ناصيف ما يستحق من تكريم، فقد كان وفياً لرسالته ووطنه وأصدقائه. عسى أن يكون عملك فاتحة عهد يعلن بعده أدباء لبنان، ما كان لشاعر الرومانتيكية الكبير من أثر في هذا العصر.

الهوامش:

(1) عبده وازن: الياس أبو شبكة شاعراً حديثاً ـ الطريق السنة 55 العدد 5 ـ ص 150
(2) شوقي عبد الأمير: الياس أبو شبكة ـ الخطاب الشعري والخطاب الإنشادي ـ م.س ص 146
(3) هنري زغيب: في تقديم دراسة بعنوان (آخر ذكرياتي عن الياس أبو شبكة) لجورج غريب ـ الأوديسيه ـ ع 40
(4) شفيق البقاعي: الاتجاه الوطني في شعر أبو شبكة، الطريق م.س ـ ص 192
(5) جان كميد: أنا والياس أبو شبكة ـ الأوديسية عـ 390 ـ ص 20
(6) جورج غريب: آخر ذكرياتي عن الياس أبو شبكة ـ الأوديسيه ع 40 ص 6
(7) محمد صالح الشنطي: التجربة الشعرية الحديثة ج 3 ـ ص 956 ـ النادي الأدبي ـ حائل ـ 2003
(8) د. خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ـ ص 58 ـ اتحاد الكتاب العرب 2000
(9) الياس أبو شبكة: أفاعي الفردوس ـ دار الحضارة ـ ط 3 ـ 1962
(10) عبده وازن، م.س ـ ص 156
(11) أنطوان قازان: من هي أفعى أفاعي الفردوس ـ مجلة الفكر العربي ع 1 ـ 15/ 3/ 1962
(12) م.س ـ ص 25 ـ 27
(13) أفاعي الفردوس ـ م.س ص 48
(14) شفيق البقاعي: م.س ص 183
(15) إدوار البستاني: في صحبة الياس أبو شبكة في رحلة النيه ـ الطريق ـ م.س ص 126
(16) جورج غريب: م.س

❑❑

الغرب في مرآة الناقد قسطاكي الحمصي

د. فوزية زوباري

سجل المؤرخون، الذين أرخوّا للقرن الثامن عشر في بلاد الشام، أن الطريق إلى الثقافة والتعليم كان يمرّ عبر التجارة. فقد تحولت القناصل الأجنبية في حلب إلى ما يشبه المراكز الثقافية إضافة إلى اهتمامها بالتجارة(1). كما منحت الإدارة المصرية الفاتحة لبلاد الشام، ممثلة بقائدها إبراهيم باشا، تسهيلات تجارية كبيرة، وقامت بعقد اتفاقيات تجارية مع الدول الأوروبية، مما أدى إلى فتح أبواب بلاد الشام أمامها، هذه البلاد التي باتت أكثر ترحيباً، من ذي قبل، بالمسافرين والمستوطنين الأوروبيين. وحققت تلك الإدارة مرحلة جديدة بتحولها إلى صلة الوصل، أو جسر ثقافي للعبور إلى أوروبة والاتصال معها. وهذا ما شكل مرحلة تاريخية مهمة في حياة بلاد الشام، ساعدت وبشكل رئيس، على بزوغ تباشير فجر النهضة. ويضيف هؤلاء بأن هذا القرن – الثامن عشر – كان له فضل غرس البذور النهضوية، التي انتظرت أمطار القرن التاسع عشر لتشقَّ صدر الأرض، وتخرج إلى ضوء الشمس.

وكما أسست حملة بونابرت لنهضة ثقافية في مصر مع ظهور المطبعة، كذلك كان الأمر بالنسبة للحملة المصرية لإبراهيم باشا على بلاد الشام. إذ كان لهذا القائد الدور المهم في مسيرة التعليم، حيث جاء إلى المنطقة حاملاً معه الأفكار الفرنسية التي عمل على تطبيقها على مستوى التعليم، ورحل عن البلاد مخلفاً وراءه بذور الإشعاع الثقافي الأوروبي، التي بدأت تعطي ثمارها شيئاً فشيئاً خلال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. وكان لظهور المدارس

الأجنبية، الفرنسية منها والأمريكية، على وجه الخصوص، والتي سدت فراغاً تعليمياً كبيراً، الأثر الكبير في تشكيل شرائح اجتماعية جديدة في المجتمع السوري، تختلف في تفكيرها العلمي والسياسي والديني، عما كان سائداً من قبل، حيث كانت السلطة الدينية هي المهيمنة تماماً على التعليم، والتي رأت أن الكثير مما في هذه المناهج الدراسية الأجنبية ما يهدد العقيدة، ويقود إلى الكفر. كما كان لهذه المدارس الفضل في تخريج أعلام الثقافة الشامية في القرن التاسع عشر كالشدياق والبستاني وغيرهم.

في مثل هذا الجو من أواسط القرن التاسع عشر، ومع هبوب رياح النهضة الأدبية على يد الطبقة الأولى من رجالات النهضة والإحياء في مصر والشام، ولد الأديب قسطاكي الحمصي في مدينة حلب، فأدرك طائفة منهم، وعاصر رجال الطبقة الثانية، وضمن المناخ السائد في تلك المدارس الأجنبية نشأ ودرس، محاطاً بعناية الأسرة الأدبية التي ولد فيها، وتخصيصاً أسرة الدلاّل التي كانت تنتمي إليها والدته. فإذا ما أضفنا إلى تلك النشأة، الرحلات المتكررة إلى فرنسا، حيث يقيم خاله جبرائيل الدلاّل، والذي شمله بعنايته الأدبية، وما لهذه الرحلات من أثر في تملكه للغة والثقافة الفرنسية، استطعنا أن نفهم أثر هذه الأمور كلها مجتمعة في تكوين شخصية الحمصي، وفي تفكيره، وفي ذوقه وحسه الفني. ناهيك عن سعة إطلاعه على علوم اللغة العربية، حيث انتخبه المجمع العلمي العربي بدمشق عضواً عاملاً. وهكذا اجتمعت في الحمصي اللغتان، مما حدا سامي الكيالي، الذي أرخ للحركة الأدبية في حلب ما بين 1800 – 1895، على القول عنه: " عربي القلب غربي التفكير "(2) وأنه مدين للثقافة الفرنسية فيما كتب، لاسيما في النقد الأدبي وفي هذا الميدان، النقد الأدبي. كانت أهم مؤلفات الحمصي وهو " منهل الورّاد " الذي شكل المصدر الرئيس لدراستنا هذه. فلماذا النقد، ولماذا الغرب كمرجع معرفي في هذا الكتاب؟

يبرر الحمصي اختياره النقد كمادة للتأليف – لما لهذا العلم – "من جزيل الفوائد، إذا جاء من أهله" ... وما برحت تحوم حوله خواطر الفلاسفة والعلماء، في كل عصر (3). لذلك انبرى يتتبع هذا " الفن الجليل"، وهدفه من ذلك وضع قواعد له.

وأما اختياره للغرب، وتحديداً الفرنسيس – على حد تعبيره – فلأنهم أصحاب باع طويل في هذا الفن، ولأن كتبهم، لاسيما موسوعاتهم، حجة بلا منازع. وأنه فتش عن مراده في هذا الفن فلم يظفر بشيء مترجم

عن اليونان، ولم يلق جواباً مقنعاً من تساؤلاته لأئمة العلماء في برّ الشام والأقطار المصرية [(4)]. وأن العرب الأوائل لم يكن النقد عندهم علماً مقيداً بقواعد وشروط، ولا فناً ذا أصولٍ وفروع. ويحيل ذلك كله إلى افتقارهم للعدّة اللازمة، وللأحوال الملائمة، فأين هم من أحوال الغرب وتوفر أسباب العلوم عندهم. ويذهب الحمصي إلى تحديد سببين أساسيين أدّا إلى إزدهار هذا العلم في الغرب وهما: المنزلة الرفيعة لهذه الطبقة من العلماء والشعراء والأدباء عند ملوكهم وأمرائهم، ثم توفر الحرية، حرية النقد.

وأما الفرنسيس تحديداً فلأن تاريخ النقد الفرنسوي تاريخ مطرد متتابع، ويشكل، في الوقت نفسه، روح حياة العلوم الأدبية في فرنسا منذ رونسار (Ronsar) في القرن السادس عشر إلى هوجو (Hugo)، أضف إلى أنه لم يظهر عندهم أثر من النشاطات الأدبية في الانتشار والشعر إلا " وكان النقد رائده وقائده "[(5)]. أما السبب الأكثر أهمية في نظره مما تقدم، فهو عدول الفرنسيين عن التقليد القديم وإطلاقهم العنان لقرائحهم وأذواقهم في مذاهب الكتابة، وقد كان صواب النقد سنداً وعضداً لهم.

والقراءة المتأنية لما بسطه الحمصي من آراء نقدية شاء لها أن تكتسب صفة القواعد النقدية، ولما بسطه في شرحه من أفكار تحمل في طياتها أفكار الغرب النهضوية، ستكشف عن قدرته على تحويل هذا الإعجاب والتأثر بالغرب إلى تمثل واضح لتلك الأفكار، لتغدو لبنات في صميم قواعد علم الانتقاد. وغايتنا في هذه الدراسة إبراز دور الحمصي في استثمار ثقافة الغرب ومعارفه التي بنى عليها نهضته وحداثته، بنقلها إلى الشرق واستثمارها في مشروعه النهضوي. ولقد آثرنا تحديد مجالات التأثر والتمثل هذه في محورين اثنين هما:

الأول: في مجال النقد الأدبي وتقعيده، ومن خلال تأثره بالنقد الفرنسي وعلى رأسه تين (Taine).

الثاني: في مجال الموازنة بين رسالة الغفران للمعري، والملهاة الإلهية أو الألعوبة الإلهية – كما يسميها هو – لدانتي. حيث يتبادل العرب والغرب دور التأثر والتأثير. ويبرز هنا هذا التبادل في مدى تأثر الغرب – ممثلاً بالشاعر الإيطالي دانتي – بالعرب – ممثلين بأبي العلاء المعري، وفي اقتباس الأول من الثاني في عمله المشار إليه.

في المحور الأول: في مجال النقد الأدبي: يصرح الناقد الحمصي أسباب توجهه إلى النقد في فرنسا لقناعته بأهمية هذا العلم

وتفوقه على صنوه عند الألمان والانكليز، " وأن تاريخ النقد الفرنساوي " تاريخ مطرد متتابع منذ ثلاث مئة سنة" وأنه " يحسب تاريخ النقد العام لسائر أمم أوروبا"[6] ثم يستعرض مسيرة هذا النقد الفرنسي منذ رونسار(Ronsar) في القرن السادس عشر، إلى فيكتور هوجو، ثم إلى كوزان (Cousin)، الذي " خدم فن النقد الحديث بنقده كتب البلاغة والفصاحة "[7] ثم سانت بوف (Sainte Beuve) الذي " كان له على النقد أياد بيضاء يذكرها له التاريخ ....، وقد تحول فن النقد عنده من مساعد للتاريخ إلى آلة حقيقية للتحليل والتفتيش واكتشاف أسرار النفوس "[8]. أما رينان مع صنوه تين (Taine) فقد سدَّا الثغرات النقدية التي تركها من جاء قبلهما من النقاد، فقدّما خدمة جليلة للنقد بتقويم ما أعوجّ من فروعه، وولوج أبوابه، وتذليل طريقه، إلا أنهما " لم يحولاه إلى علمٍ ذي قواعد معينة " [9] وهذا ما سيجند الحمصي له معارفه كلها في هذا الميدان ليتمكن من وضع كتابٍ في هذا الفن الجليل، ليكون منهلاً للورّاد، متأثراً –وإلى حد بعيد – بالأفكار والقواعد النقدية التي تبناها الناقد الفرنسي تين.

فلماذا تين في مجال النقد الأدبي وتقعيد قواعده وهو المؤرخ الفيلسوف والناقد، وليس سانت بوف الأديب الناقد، والأكثر شهرة في ميدان النقد؟

نستطيع أن نزعم أن وراء هذا التأثر المباشر بتين سببين:

الأول: أن سانت بوف كان يهاجم في نقده القواعد والنماذج كأساس للنقد، معتمداً في نقده على السيرة الشخصية Biographie المكتوبة بعناية، كأساس للدخول وبلطف إلى عالم الكاتب. في حين كانت غاية الحمصي في المنهل تقعيد قواعد لعلم النقد.[10]

الثاني: كان تين مؤرخاً وفيلسوفاً وأديباً في آن معاً، وكان هذا وراء اهتمامه بالنقد التاريخي لدراسة أي عمل أدبي، وهذا ما لاقى هوى في نفس الناقد الحمصي ليتمثل آراءه في ثالوثه الشهير الذي تشير إليه الموسوعة الفرنسية بالمؤثرات الثلاثة: الجنس أو العرق " La Race "، المكان أو البيئة " Milieu"، الزمان " ou Temps Moment" [11] والتي تحدث عنها تين في مقدمة كتابه: في الأدب الانكليزي الصادر عام 1863.

يضع الحمصي شروطاً ثلاثة للوصول إلى النقد السديد وهي: الشرح، التبويب والحكم ... ثم يضع شروطاً ثلاثة للشرح وتتضمن:

الشرط الأول: تحديد العلاقة بين العمل

المنقود وبين تاريخ العلوم الأدبية عموماً، وذلك لا يكون إلاّ بإمعان النظر وإطالة البحث في العلوم الأدبية لعهد تأليف أو صنع المنقود [12] فعلى ناقد شعر المتنبي مثلاً أن يذهب ببحثه عن حالة الشعر وقيمته قبل زمن المتنبي، أي أيام أبي تمام والبحتري مثلاً، ويصل إلى حقيقة هي أن الشعر في ذلك العصر كان له المقام الأول بين العلوم الأدبية.

الشرط الثاني: تحديد علاقة التأليف بما كان من نوعه وبالزمان (Temps) وبالمكان (Milieu) اللذين ظهر فيهما. وهنا يظهر تأثر الحمصي بالناقد الفرنسي تين جلياً لاسيما في تبنيه للمذهب التاريخي في النقد، والذي يقوم على تفسير الآثار الأدبية، شعراً ونثراً، في ضوء عصرها وظروفها وملابساتها التاريخية. وعندما يخلص الحمصي إلى القول بأن " لكل زمن طريقة مألوفة في الكتابة إن في تركيب العبارات أو ضروب الفصاحة"[13]، نراه يجمع بين الجاحظ والمبرد وابن قتيبة في طبقة واحدة من الفصاحة، والثلاثة عاشوا في القرن الثالث الهجري، وفي البصرة وبغداد بالتحديد، فالمكان واحد، والزمان واحد وطريقة الكتابة واحدة .. ثم يسوق الأمثلة على ذلك. وكان الحمصي بفعله هذا يشير إلى عصر المؤلف وزمنه عند تين، ومن ثم الوسط المكاني الذي عاش فيه.

والحديث عن الزمان والمكان يأخذ شكلاً أكثر سعة عند الحمصي في الجزء الثاني من كتابه، عندما يتحدث عن القواعد الخمس للحكم منها: قاعدة نقد الزمان، ثم نقد المكان.

فأما نقد الزمان، فهو أن ينظر الناقد إلى العصر الذي ظهر فيه التأليف أو غيره مما يجعله غرض نقده. وهذا يشمل بدوره أربعة أقسام:

1. التنقيب عن تاريخ الزمن الذي ولد فيه العمل الأدبي المراد نقده، كتعيين السنة، إن أمكن، أو تحديد المدة على وجه التقريب [14]

2. الوقوف على علوم وصناعات عصر العمل المراد نقده، عند الأمة التي صنعت ذلك المنقود [15].

3. البحث عن الدولة وحكامها وأحكامها وحالها من الفتوة أو الهرم، ومن القوة والضعف، الغنى أو الفقر .... الخ إلى غير ذلك من هذه الأحوال.

4. آداب ذلك العصر وأخلاق أهله ومعتقداتهم، وعاداتهم، وملبوسهم وأزيائهم وسائر أحوالهم في اجتماعاتهم ومجالس سرورهم [16]

وهذا كله يخدم فكرة زمن العمل المنقود، أي ما سماه تين بروح العصر، ثم تأثر مؤلفه بأحوال ذلك العصر وملابساته وظروفه، ومعرفة الناقد بأحوال ذلك العصر ييسر عمله النقدي.

أما نقد المكان: فيقابل عند تين الحديث عن البيئة والوسط المكاني: فيقول الحمصي: " وأنت إذا تدبرت ما يأتي، علمت ما لسر المكان من تأثير في نفس المؤلف ......"[17]

ويذهب الحمصي إلى الاستشهاد بابن خلدون الذي عقد فصولاً في أثر الهواء في أخلاق البشر والكثير من أحوالهم، وكذلك الأمر في النبات. أما تأثيره في الحيوان فهو أشد شراسة وأقوى ضرراً كما يقول. ثم ألحق حديثه هذا بآراء لمونتسكيو، ولامارك، وداروين وتين في الموضوع نفسه، كما أشار إلى تباين البيئة الطبيعية التي تختلف من مكان إلى أخر بسبب اختلاف المعطيات المكونة لها. ولتأكيد هذا التباين ذهب إلى إيراد أمثلة من عالم النبات والحيوان تؤكد فعل البيئة – المكان – على النبات والحيوان قائلاً: " إن عالم الحيوان كعالم النبات، ينفعل بطبيعة المكان، ويؤثر في لونه وطباعه وأخلاقه أشد التأثير" [18]. ثم يمد هذا التأثير من الحيوان والنبات إلى الإنسان لأنه نوع من أنواع الحيوان كما هو مقرر[19]، وهنا يستشهد صراحة بتين الذي يقول بأن " الجسم الإنساني كالنبات، وأفعاله كالزهرة من النبات " [20] ويقول مردفاً تأييده لآراء تين: " وأنت إذا تدبرت هذا القول، وجدته من الإصابة بالمكان الأعلى، ومن حسن التشبيه بالمحل الأرفع .... " [21]. ثم يقيس النبات الأرضي على النبات الإنساني، ويجد وجوه الشبه كثيرة " فسكان الأقاليم المعتدلة والريف ألطف أخلاقاً، وأظرف تكويناً وأوفر حصافة ... وهم على الجملة أهل الاختراع والاكتشاف، والحضارة الواسعة، والذوق الحسن، والمعارف المفيدة "[22]

يبقى حديث الحمصي ثانوياً عن المؤثر الثالث من ثالوث تين (العرق أو الجنس) والمتعلق بطبيعة الجنس البشري، إذ لم يحظ بتفصيلات على غرار ما جاء في حديثه عن المؤثرين السابقين؛ الزمان والوسط المكاني، وإنما جاء الكلام عنه عرضاً وبشكل غير مباشر، أثناء حديثه عن أثر طبيعية جغرافيا المكان في الإنسان، وليجد مخرجاً مناسباً للحديث عن " الأمة اليونانية " وأثر حضارتها التي خرجت " من تلك البقعة الصغيرة " التي " أنبتت أثقب العقود البشرية والأفهام النيّرة "، كما أنبتت – كماً ونوعاً – من الشعراء والخطباء والفلاسفة والأطباء والمهندسين والعلماء الذين هم أساتذة الأجيال في سائر الأمصار وفق رأيه" [23] . ثم يذهب إلى بقعة

أوربية فيرى في شخصيتي رفائيل وميكاييل أنجلو ثمرة للبيئة التي عاشا فيها، وصورة للحتمية الجغرافية، كما يرى في إقليم الشام أعدل الأقاليم مناخاً، وأهله يتميزون بالحذق وصفاء الذهن والألمعية والبراعة، لذلك خصهم بالعبقرية. وعلى بياض عشرات الصفحات، يسوق الحمصي نماذج شعرية لأسماء طبقت الآفاق بشهرتها كما يقول، " وكادت تخترق السبع الطباق"[(24)]. فأبو تمام والبحتري والمتنبي وأبو فراس وأبو العلاء هي من الأسماء التي ساقها لإثبات ما زعم، مضيفاً إليها أسماء في مجالات أخرى، إلى أن يصل إلى حكمٍ عام فيقول: "وعلى الجملة فإن الإقليم الشامي، مثلما خص بجودة التربة واعتدال الهواء، فإنه خص بجودة القرائح والعبقرية وكثرة المتفننين في كل عصر ".[(25)]

ربما نستطيع أن نتلمّس أثر ثالوث الجنس والبيئة والزمان عند الشعراء والأدباء، ومن ثم في نتاجهم عموماً، كما يدعي الحمصي، ومن قبله تين. ولكن هل هذه المؤثرات كافية لتفسير العبقرية والإبداع؟ " أم أنها كانت بحاجة إلى فهم أكثر لأصالة النفس البشرية الفردية، واختلاف طرق انفعالها من فرد لآخر سواء بما يحيط بها من بشر وأشياء، أو بما يدور في حناياها من حس أو شعور".

وهل هذه المؤثرات هي مقياس وحيد للعبقرية والإبداع دون أن تكون هناك أمور تمسك بشرارة هذه العبقرية في معدنها الأصيل؟ كما يقول سانت بوف، الذي كان من أبرز أولئك الذين أخذوا على عاتقهم الرد على مزاعم تين، حيث يقول: " إن كل ما فعله تين هو محاولته أن يدرس بطريقة منهجية الفوارق الدقيقة التي تنتج عن الجنس والبيئة والزمان في تكوين العقول، وتشكيل المواهب، وتحديد حناياها، ولكن من الممكن القول بأنه لم ينجح في محاولته النجاح الكافي .... وإن شيئاً آخر قد ظل بعيداً عن قبضته ... وهذا الشيء هو أكثر أجزاء الفرد حياة، هو ذلك العنصر الذي يجعل عشرين رجلاً أو مائة أو ألفاً – خاضعين فيما يظهر لنفس الملابسات الداخلية – يتميزون فيما بينهم كوحدات مستقلة، ويعطي واحداً من بين الجميع امتيازاً أصيلاً. بل إنه عجز عن أن يمسك بشرارة العبقرية ذاتها في معدنها الأصيل ".[(26)]

مهما كانت قيمة هذا الطرح الذي تبناه الحمصي، والذي جاء تفصيله في ثالوث الجنس – البيئة – الزمان لتين، فإنه من الحكمة أن نأخذه ضمن سياق الزمن الذي طرحت فيه هذه النظرية وغيرها من النظريات، حين كان الغرب أبّان عصر

النهضة، وما يزال، يمثل بؤرة إشعاعية صدرت وتصدر عنها النظريات العلمية والأدبية على حد سواء. وكان من الطبيعي أن تجد تلك النظريات بأفكارها من يتبناها ويعالجها على طريقته من أدباء النهضة في الشرق العربي من الذين تمثلوا الثقافة الغربية لغة وفكراً، فأضافوا إلى رصيد ثقافتهم العربية ما يغنيها ويعمقها من الجانب الغربي، حيث أصبحوا قادرين على إجراء موازنات ومقارنات بين أنواع النتاج الإنساني الأدبي، كما فعل الحمصي نفسه. حين عقد فصلاً في " منهله " أجرى فيه نوعاً من الموازنة بين عملٍ أدبي عربي وشبيهٍ له من الغرب، وهذا ما سنراه في المحور الذي يأتي.

المحور الثاني: الموازنة بين رسالة الغفران للمعري، والألعوبة الإلهية لدانتي.

في نهاية الجزء الثالث من منهل الوراد، يعقد الحمصي موازنة بين عملين إبداعيين مشهود لهما في النتاج الأدبي الإنساني: بين رسالة الغفران، لأبي العلاء المعري، وبين الألعوبة الإلهية – كما يسميها الحمصي – لدانتي، وفي التمهيد الذي أعده الناقد لتلك الموازنة، كشف الغطاء عن عدة نقاط كما يأتي:

يزعم الحمصي أنه كان أول من نبه – ومنذ ثلاثين سنة خلت – إلى اقتباس دانتي ألعوبته الإلهية عن رسالة الغفران لأبي العلاء المعري. وقد وجد الفرصة مؤاتية، وهو في صدد تأليفه للمنهل، لإماطة اللثام عن ذلك بعقد موازنة بين المؤلفين وعملهما.

لإثبات هذا الاقتباس، لجأ الحمصي إلى أسلوب الموازنة النقدية، متأثراً بالآمدي، الذي سبق ووازن بين أبي تمام والبحتري.

الغاية من الموازنة – كما يذكر – منح العملين المذكورين حقهما من النقد، تدقيقاً وتحقيقاً، نظراً لما للمعري من مكانة سامية عند عارفي اللغة العربية، وما لمؤلف الألعوبة من مكانة مماثلة عند الأمم الإفرنجية.

وبعد أن يستعرض الناقد جزءاً من الطواف في الجنة عند المعري، ومن جنة العفاريت، ثم أقصى الجنة أو المطهر، وتلاعن إبليس وابن القارح، يثبت ما استخلصه من حيثيات تؤيد زعمه:

إن عناصر الحسن، والفكاهة والغرابة كان السبب في أن تتناقلها الركبان – على حد تعبير الحمصي – ويتهاداها أهل كل زمان؛

إن شيوع تداول رسالة الغفران بين أهل المغرب، كان سبباً في وصولها إلى الأندلس؛

إن الأمم الإفرنجية، كانت تأخذ العلوم عن إسلام الأندلس منذ القرن العاشر، أي

قبل وفاة أبي العلاء المعري بخمسين سنة. ثم يضيف في أنه من كان يريد التعمق في العلوم عند أهل الغرب كان يقصد قرطبة آنذاك، ولا يستغرب الناقد الحمصي في أن يكون دانتي من جملة من قصد هذه المدرسة ودرس فيها.

وتثبيتاً لما سبق، نقل الحمصي ترجمة عن الموسوعة الفرنسية للعلوم تشير إلى أن عرب الأندلس، أرقى كعباً في المعارف من أوروبا المسيحية، وأنهم كانوا يعرفون فنون السلم كمعرفتهم لفنون القتال، وأن مدرسة قرطبة قد تخطت بشهرتها جبال البيرنيه؛ ثم ينقل قول الفيلسوف باكون، أحد مشاهير العلماء في القرون الوسطى، الذي درس العربية ونصح بتعلمها، هذا القول الذي يشير إلى أن الفلسفة، ومنذ أقدم العصور، لم تكن إلاّ علم دفعات ثلاث: عند العبرانيين فاليونان ثم العرب. ثم أن علماء اليهود من العرب في الأندلس كانوا قد ترجموا الكثير من المؤلفات العربية في الفلسفة وغيرها إلى اللاتينية أو إلى العبرانية ومنها إلى اللاتينية. [27]

وبعد تفصيل وموازنات، يختم الحمصي القول بيقين لا سبيل للشك فيه – حسب رأيه – بأن رسالة الغفران كانت من جملة ما ترجم إلى اللاتينية، ووصلت دانتي الذي قرأها وتأثر بها واقتبسها: " فإذا علمت ذلك كله لن يبقى في نفسك سبيلٌ إلى الشك في ترجمة رسالة الغفران في جملة الكتب إلى اللاتينية ... وهل يعقل أن دانتي لم يقف على كثير من تلك الكتب، ومن جملتها هذه الرسالة الشعرية المعاني، وهو أشهر شعراء الطليان؟" [28] ثم يورد الحمصي في شرحه ما يعزز هذا الرأي من حجج وبراهين، بعد موازنة دقيقة التفاصيل، بين وقائع الرسالة ووقائع الألعوبة، ليصل إلى نتيجة تعزز اتهام دانتي بالسرقة من رسالة الغفران: " .... دانتي وإن كان قد تصرف في بعض المسروق تصرفاً بعيداً، وفي بعضه الآخر لم يزد على أن قدّم وأخّر وأبدل الأسماء، فإن الناقد المنصف يعترف معنا بصراحة السرقة " [29].

هل نفهم مما تقدم بأن الحمصي، وبيقينه في أخذ الغرب ممثلاً بدانتي، من العرب ممثلين بأبي العلاء، هل نفهم من ذلك بأنه يعيد إنتاج المعارف الغربية التي تشربها وتمثلها في نقده بشكل يعيد للعرب مكانتهم المعرفية التي كانت في الحضيض، عندما نزع عنهم كل جهد يستحق الذكر في مجال النقد في الجزأين الأولين من المنهل، والآن يعود ليقلب المرآة العاكسة، ويغيّر الأدوار، فيأخذ الغرب دور المقلد أو المقتبس، بعد أن كان في بداية كتابه مصدر إشعاع يؤثر في الآخر؟

أو هل تكون رسالة الغفران نتاج عبقرية عربية في مواجهة العبقرية الأوروبية التي نهل الحمصي معارفه منها، معيداً استثمار نظرية العرق وأثر الطبيعة في الإنسان، والتي اعتقد بها وطبقها في نقده، لاسيما أنه أقرّ لأهل الشام، تبعاً لطبيعة بلادهم ومناخها، بالعبقرية والحذق والمهارة ؟

لنتأمل قول الحمصي التالي وهو يوازن بين العملين المذكورين، العربي والأوروبي، ولنقرأ ما بين سطوره إذْ يقول: " إن أنفس ما خلدته عبقرية القرائح من الصناعات البديعة هو الألعوبة الإلهية، التي يفاخر بها ثمانون مليوناً من البشر أو يزيدون، بل كل أوروبا بأسرها، وأضف إليها أمريكا واليابان ولا تخف غلواً من هذا القول .... نقول: إن اعترافهم بتلك العبقرية، وتفاخرهم بالألعوبة الإلهية يعود في حقيقته إلى المبدع المبتكر الحقيقي، وهو أبو العلاء المعري، صاحب رسالة الغفران " (30)

نستطيع أن نفهم مما سبق، أن قول الحمصي نوع من وعي نقدي بالآخر، ترتد نتائجه في نهاية المطاف إلى الذات، بغية شحذها وتنمية وعيها بنفسها من جديد، وبشكل يعيد إنتاجها وتشكلها وبمنطق نقدي جديد يعيد إليها الثقة بالنفس.

فبقدر ما أسبغ الحمصي، من صورة مثالية للغرب، من خلال منطقه النقدي السابق، وعلى الرغم مما انطوت عليه تلك الصورة من كمال وجاذبية، مقابل الصورة المظلمة للنقد العربي ورجالاته، فإنه، وفي اللحظة المناسبة، يعيد توجيه الخطاب عكسياً، إن لم يكن لمماثلة الآخر فهو للتفوق عليه، وذلك حين يعطي قصب السبق للإبداع العربي وتخييله الذي لم يستطع الغرب مجاراته فوقع في التقليد ... ويردف الحمصي بأن قصده من الموازنة ليس الحط من قدر دانتي ببيان سرقته الموضوع من المعري، .... ولكن، والقول للحمصي، " لنُعْلِم نفراً يجهلون مدى آداب لغتنا ويكفرون بنوابغنا " (31)، ولا بأس إذن من إعادة حق الإبداع لصاحبه الحقيقي.

الهوامش

1. النابلسي (شاكر)، عصر التكايا والرعايا، وصف المشهد الثقافي لبلاد الشام في العهد العثماني (1516- 1918)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999

2- الكيالي(سامي)، الأدب العربي المعاصر في سورية، دار المعارف، القاهرة، 1968، ص144

3- الحمصي (قسطاكي)، منهل الوراّد في علم الانتقاد، ثلاثة أجزاء، المطابع الأميرية، القاهرة، ص.45

4- المرجع السابق، ص.46

5- منهل الوارّد ص 86

6- المرجع السابق ص 100

7- نفسه ص97

8- نفسه ص 98

9- منهل الوراّد ص 99

10 -10La Grande encyclopédie, librairie larousse paris, 1976 e dition hors commerce, réservée à la clientèle de larousse distribution France, T: 17, p: 10708

11 -11La triple influence de la race, du mlieu et du temps de hippolyte taine, petit larousse, paris, 1980 , p= 1589 Ou= la cèlèbre trinitè , race , milieu , momeut , exposèe daus son histoire de la littèrature anglaise (1863) La grand encyclopèdie, T= 19 , p 11624

12- منهل الوراّد ص 123

13- منهل الوراّد ص .128

14-المرجع السابق ص 283

15- نفسه ص284

16- نفسه ص 287

17- نفسه ص 293

18- 19-20 منهل الوراّد ص .295

21-المرجع السابق ص 296

22- نفسه ص296

23- نفسه ص 296-297

24- نفسه ص 298

25- نفسه ص 306

26- مندور (محمد)، ي الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط5، ص60-61

27- منهل الوراّد ص 492-493

28- منهل الوراّد ص 498

29- نفسه ص 507

30- نفسه ص 501

31- منهل الوراّد ص 501

❑❑

مفهوم القيمة
وتجلياتها الإبداعية واللغوية

د. مها خير بك ناصر

أولاً: مفهوم القيمة

يرتبط مفهوم القيمة بالسلوك الإنساني وما يولده من مستويات معرفية تنبثق عنها موضوعات اجتماعية وفنية وحضارية وفلسفية تتناول قضايا الإنسان وموقفه من الكون والوجود، ومن ثم موقعه من عالم لا متناهي الحركة.

تنبئ الحركة بخلق مسارات تخضع في تشكلها إلى فاعلية الكمون الجوهريّ الثابت . المتحرك، والمتجاوز سكونية الحاضر إلى مجهول محتجب، أقلق الجهلُ به الوجود الإنساني، ودفع بالإنسان إلى تثمير قدراته بغية الكشف عن أسرار هذه الحركة المتنامية والمجهولة النتائج.

وظّف الإنسان قدراته الذهنية من أجل مواجهة هذه الحركة المتنامية، وكشف أسرارها، فكانت الطبيعة مختبر مشاهداته وتأملاته، أغنى بمراقبة مظاهرها المرئية ملاحظاته، ووسّع أفق مداركه، فأرشده العقل إلى تسخير المظاهر المرئية من الكون، واعتماد المعلوم من المرئيات، في معادلاته الحياتية، حدّاً معرفياً يساعده على كشف المستتر المجهول. فاستنبط من حركة الطبيعة، بالمشاهدة والملاحظة، قيماً معرفية، لا تتناقض والقوانين التي تأسست منها، وبها، مستويات موقعه، فكانت هذه المعارف الأولية ثوابت معنوية حصّن بها نفسه، ومن ثمّ كرّسها مفاهيم وقوانين وأنظمة، يضمن يتحققها السيطرة والاستمرار والبقاء والسيادة.

بهذه الرؤيا يتبين أنّ مفهوم القيمة وتحديد ماهيتها لا يتأتى من العدم، بل لا بدّ له من أصلٍ ثابت مُخصَّب بقيمته الكامنة فيه. والكشف عن الأصل والجوهر لا يتحقق إلا بأدوات المفاهيم السائدة التي تشكّل

المعايير الاجتماعية. الإنسانية المتعارف عليها في ظرفي الزمان والمكان المُتعيِّن فيهما الكشف والتحديد، وبهذه المعايير يمكن توصيف مفهوم قيمة ما، وذلك من خلال تقاطع محوري الحاجة الإنسانية وفاعلية الرغبة في الكشف عن حقيقة الجوهر، فينتج عن عملية التلاقي والتقاطع مركز تنبثق عنه مستويات مفتوحة إلى ما لا نهاية، ومحددة بقوانين وخصائص ثابتة. فهي مستويات مفتوحة على احتمالات لا حصر لها، ومحددة بخصائص ومميزات وأسرار تتجاذبها تنافراً وتقارباً خاصتا الإيجاب والسلب.

إن فاعلية الكشف، وما ينتج عنها من قيم ومفاهيم، تقررها الحياة الاجتماعية النابضة بالحركة الصادرة عن الوعي الإنساني المرتبط بنظامٍ كوني تفرضه سيرورة الحياة الاجتماعيّة والفكريّة، فتتحدد قيمة الفعل الإنساني بقدرته على تخصيب فاعليته بحاجات النفس البشرية وما تصبو إليه من رغبة في التعبير عن ذاتها وكينونتها في تواصلها وارتقائها.

ولما كانت الحاجة متبدلة متطورة مع تطور الحياة ونموها، كان التعبير عن أشكال هذه الحاجات مختزلاً في حركة لا نهائية مفعلّة بحركة الواقع الاجتماعي المتغير والمتطور، وبالتالي تتخذ هوية قيم هذا الواقع طابعاً حركياً متنامياً مع تنامي الحاجات الإنسانية وتبدلها. فالقيمة المعنوية أو المادية لحركة معينة من حركات التاريخ لا تكون عينها في أمكنة ولحظات متباينة ومغايرة، لأن تحديد مفهوم القيمة ناتج، في الحقيقة، عن تعيين الهدف، وهذا الهدف يقرر إحداثياته وأبعاده، وأشكاله، الفعل الإنساني؛ لأنّه لا يتحقق بفعل الفكر الغيبي التقديسي الصنمي، بل بوجود المعايير والمقاييس الموضوعية التي يتقبلها العقل منطلقات صحيحة لتحقيق الأهداف وبلوغها. فتكون الفاعلية التقييمية كامنة في كمون الفعل الإنساني، وضمن شروط حددها، مسبقاً، وفق المعطيات الاجتماعية والفكري والثقافية التي تحيط به.

ليست القيمة شكلاً مكتملاً جاهزاً ثابتاً، بل هي شكل صوري يقبله المنطق من خلال عملية استقراء الواقع الإنساني وما ينتج عنه من حقائق ترسّخ تفاعل الإنسان مع الكون، وما يحيط به من غموض وأسرار وسعي دائم إلى الكشف عن مجهول محتجب؛ بغية إشباع الرغبة المعرفية وتحقيق السيادة الإنسانية على الكون والحياة. لذلك ربط الفلاسفة القيمة الفلسفية بقدرتها على هندسة البنية الروحية والثقافية للإنسان، ورأوا أن هذه القدرة لا تأتي من فراغ بل تنبثق من أصول

مؤسسة على قيم معرفية عميقة، تصدر عنها معرفة قيم أخرى تسهم في بناء الفكر الإنساني المتجدد تعبيراً وتواصلاً، وذلك عن طريق التنقيب والبحث والتحليل في جذور الفكر الإنساني، ليتم ربطه بنمائه في الحاضر، وتثميره في المستقبل بما يضمن له الاستمرار، فتبث القيمة المعرفية الفلسفية طاقة استشراف الأهداف البعيدة، التي تسعى النفس البشرية إلى تحقيقها.

يشترط تحديد مفهوم القيمة وجود معيار موضوعي يتناسب مع الأصل والفرع، وله أساس عقلي محض، نواته الكمون العقلي الإنساني الفاعل، كون العقل الإنسانيّ، كما عرفّه أحد الفلاسفة، "هو الشرع الأعلى والشرع الأساس"، ولذلك تُنقض كل قيمة تتناقض مستقبلاً ورؤيا العقل المتفتح باستمرار على أسرار الوجود والحياة، ليحل مكانها قيمة جديدة، يرى فيها العقل ضماناً أفضل لحركية الحياة المتطورة، سواء أكان ذلك في تحديد قيمة النظام الكهنوتي أم الاجتماعي، أم الاقتصادي والسياسي والثقافي.

ثانياً: القيمة الإبداعية

تأسيساً على المفهوم الكلي الشموليّ للقيمة يمكن القول إنّ للإبداع قيمة ثابتة في الجوهر، متبدلة في الشكل والصورة، كونها مرتبطة بعملية الخلق الفني، وما تقترن به من محاولات تهدف إلى الكشف عن عالم إنساني متشكل من بعض المظاهر المرئية في الكون والحياة، فيرتقي مفهوم القيمة التداوليّ، بعملية الخلق الإبداعية، مما هو كائن إلى مستوى ما ينبغي أن يكون، وهذه العملية حركة مستمرة لا تلغي القيمة الثابتة للعمل الإبداعي الكامنة في أصل الجوهر، بل تتقمص، بعملية الخلق الفني، أشكالاً لا حصر لها، يبدعها الفعل الإنساني، ومن ثمّ يكرّس مسارات حركاتها خطوطاً وألواناً أو كلمات تختزل تطلعات النفس البشرية في أسمى تجلياتها، فتتحول الرؤيا بالفعل الإبداعي إلى خلق جديد يعكس تغيير ملامح العالم؛ ليبدو متعاطفاً ومحتضناً حاجات النفس وأهدافها في رموز متنوعة تختزل أفكار الإنسان وتطلعاته، وتعكس تجليات لحظات إبداعية تمخضت عن معرفة جوهر مجهول ينضاف إلى ثوابت المعادلات القيمية؛ ليسهم في كل اختبار جديد بإنتاج رموز مغايرة في أشكالها، ووظيفتها الاستدلالية، من دون أن تفقد خصائصها الذاتية.

تعددت الرموز وتنوعت على امتداد رحلة التاريخ، وما واكبها من حضارات إنسانية، فاقترن الكلام على الرمز بقدرته

على اختزال مظاهر الحياة البشرية، وعلى ما حضنته من قيم مرتبطة بمستويات السلوك الإنساني، وبرغبة الإنسان في الإفصاح عن طموحاته التي اتخذت مع الزمن شكل البحث العملي والعلمي الذي هو أحد جوانب الفاعلية الإنسانية.

ترتبط قيمة البحث العمليّ والعلمي بالكمون العقلي المحرض على كشف القوانين العلمية وصوغها نظريات، بدءاً من الرغبة الذاتية المحرضة على الكشف، وصولاً إلى مستوى القيم الباطنة في العلم، من حيث هو منهج له بدهياته، وأفكاره الأولية، وأسسه العقلية والتجريبية، وله قوانينه ونظرياته. فينتج عن فاعلية الرغبة في الكشف عن الجوهر، وعن وجود المنهج العقلي السليم، أشكال إبداعية أكثر جدة وملاءمة مع الواقع الإنساني المتبدل، فيساعد المنهج العلمي في تحديد وسيلة بلوغ الفاعلية، وفق ما تفرضه القيمة المتضمنة شرف الغاية وضمان سلامة الوسيلة، ومن ثم يتم الكشف عن مستوى القيم التي يضيفها العلم إلى قيم العالم الإنساني، وتتوضح العلاقة الجوهرية بين الثوابت الإبداعية الإنسانية وبين قيم العلم المتطورة والمتحركة ضمن أسس النظرية والتطبيق والكشف والاختراع.

إن عملية الكشف والاختراع، في جميع ميادين الخلق الفني، هي حركة إبداعية استنباطية تختص ببدهيات وثوابت، ومسلمات وتحديدات بغية الوصول إلى قضايا جديدة مشتقة لها قيمها الخاصة المتميزة، فلا قيمة لأيّ عمل إبداعيّ إذا لم يكن مؤسساً على أصول قيمية متعارف عليها، فيضف العمل الجديد مفهوماً جديداً ما كان ليكتسب هوية التجديد والتحديث والاختراع لولا وجود القيمة الأصلية القادرة على الفعل والتفعيل والتفاعل.

ثالثاً: القيمة المنطقية واللغة

ارتبط تحديد مفهوم القيمة بالثوابت من جهة، وبالسعي إلى التغيير والتطوير من جهة ثانية، ولذلك يمكننا القول إنّ مفهوم القيمة يتحدد من خلال قيمة المنتج الاختباري الحياتي، الذي تفرزه المعادلات الإنسانية المبنية على الثوابت والمتغيرات، وهذه الأسس من أهم خصائص علم المنطق، الذي لا ينقض بعض أجزائه أجزاءه الأخرى، ويقوم على البدهيات والمسلمات وعلى التعريفات؛ ليكون الناتج قضايا جديدة تتمايز باستقلالها ومغايرتها. وبالتالي يمكننا اعتبار تحديد مفهوم القيمة علماً منطقياً، يتم التعرف إلى مقوماته، وخصائصه وفق تجليات العقل، وأشكال تبنيه للقيم الثابتة، وكيفية تفعيلها في المختبر الحياتي المرتبط بالواقع الاجتماعي المتبدل والمتغير. فالقيمة تكتسب دلالتها من مصدرين؛ أولهما من الجوهر المادي الأولي

الذي تكمن فيه، وثانيهما من فاعلية العقل الإنساني وحركيته الهادفة.

إن الكلام على القيمة ومفهومها المركزي المتطور في المستويات الإنسانية والكونية والوجودية، بكل أبعادها ومظاهرها، ينطبق على تحديد قيمة الدلالة اللغوية التي تتبنى تحديد واختزال المفهوم القيمي اللغوي، في بعديه المعرفي والثقافي؛ لأنّ اللغة هي التجلي الأسمى للفكر الإنساني، الذي يسجل نتائج تفاعله مع الوجود الطبيعي والكوني، رفضاً وقبولاً، بلغة تحتضن نظرته إلى المرئيات ورموزها المتعددة والمتجددة على الدوام، فتكتسب اللغة دلالات ترتبط بالرؤيا الخاصة إلى المظاهر، والتي يأتي التعبير عنها بأنماط لغوية، تتمتع بالثبات، من حيث المنطلق، وتوحي بالتغيير، من حيث الحركة، الهادفة إلى خلق أشكال تعبيرية مغايرة تفصح عن فاعلية العقل المبدع.

ثم التواصل الإنساني المعرفي في خلال مسيرته الفكرية بالرمز اللغوي المرتكز على ثلاثية الدال والمدلول، والدلالة، فكانت الكلمة الشكل الأول لرمزية اللغة، التي تطورت أنماطها وفق ما تقتضيه عملية التواصل والتفاهم الهادفة إلى التفاعل وتوليد الأنماط الفكرية، واختزال التجارب الإنسانية وصوغها في معادلات لغوية، تسهم في فهم المعطيات والأشياء، والمرئيات، والسيطرة على مظاهرها، فكان من البديهي أن تقترن اللغة بطبيعة الناطقين بها، وتكتسب من التواصل الروحي والنفسي والاجتماعي والإنساني بين أبناء المجموعة اللغوية الواحدة عبر العصور نوعاً من الخصائص الذاتية الطبيعية، والقوة الروحية الخفية، فاتسمت اللغة بقدرة ذاتية، وطاقة مكتسبة، وأضمر العنصر اللغوي ثلاث قيم رياضية: قيمة مطلقة يحددها الكمون أو الطاقة الكامنة في ذات العنصر، وقيمة نسبية تحددها فاعلية القيمة المطلقة إيجاباً وسلباً، وقيمة موضعية يحققها السياق.

يحدد سياق النص التركيبي فاعلية العنصر اللغوي وقيمته الذاتية التي تأخذ أشكالاً ودلالات متباينة، إذ يعرف من خلال تعالقه مع غيره من العناصر عن قيمته الذاتية وعن قيمته المكتسبة المتطورة وفق المناخ الكيميائي التحولي الذي يؤثر في شكل المرسلة وقيمتها وفاعليتها، وفي طبيعة العملية التواصلية بين مرسل ومتلق.

هذا المناخ الكيميائي المتحول والمتبدل أكسب العنصر اللغوي قيماً دلالية متبدلة ومتطورة مع تطور الحياة وتبدل عناصرها وأشكالها، وفي الوقت عينه متناسقة مع ما يولده هذا التطور من قيم إبداعية، يكرسها روّاد خلاقون، يعملون على تفعيل الحياة اللغوية، بإقلاق سكونية الموروث، وبعثه من جديد بما يتلاءم وروح الحركة الإنسانية

الكونية السائرة نحو أمام يتمتع بحركة ديناميكية فيزيائية مجهولة النهاية.

ضمن هذه الحركة الفيزيائية الكونية، كان لابد للعنصر اللغوي من أن يتخلى عن بعض قيمه الدلالية الذاتية ليكتسب قيماً دلالية ذاتية جديدة، مستمدة من روحية الحركة الإنسانية وما تفرضه من مناخات ومستويات حضارية مغايرة، وبهذه الفرضية يمكننا البرهان على وجود ألفاظ كثيرة، في اللغة العربية، تغيرت دلالاتها بتغير المناخ البشري، ككلمة قطار وجائزة وبعل ومسؤول وهيمنة وغيرها.

تكتسب دلالة العنصر اللغوي الذاتية قيماً دلالية متعددة من خلال اتساق العنصر اللغوي في جسد نصي، له أبعاده، ورموزه الدلالية، وقوانينه النحوية، التي تمنح العنصر قيمة الإسناد أو المفعولية أو الإضافة أو الإبانة. وتربط قيمته المعنوية بوظيفته اللغوية التركيبية، ومن ثم تكسبه هذه الوظيفة قيماً إعرابية، فالرفع يمنحه قيمة الارتفاع والإسناد والعمدة واللزوم والتثبت واليقين.. الخ وبالنصب يستمد قيماً أخرى ومغايرة، وكذلك بالجر أو بالجزم. وهذه القيم معنوية تلزم العنصر اللغوي في السياق وتضفي عليه دلالات ورموزاً، تتوافق وقيمة النص الأدبي وأهدافه غير المعلنة.

يتجلى مفهوم القيمة في الحقائق الإنسانيّة الكليّة، وفي ما يتفرع عنها من حقول معرفيّة ومستويات إبداعيّة، تعكس التعبير الصادق عن أسرار الحياة والوجود، وفق ما يسمح به العقل المدرك، وما ينتجه من مسائل فكرية تتناول أشكال الحياة وأنماط حراك عناصرها الطبيعية، وما ينبثق عنها من قضايا اجتماعيّة وسياسية واقتصادية وفكرية وثقافية ولغوية يفرض حراكها آثار التطور القيمي لمفاهيم هذه القضايا.

❑❑

نشأة الأوزان
شكل الدلالة الشعرية

بسام صالح مهدي/ العراق

انشغل كثير من النقاد قديماً وحديثاً بنشأة الأوزان عند العرب، وسبب هذا الانشغال يرجع إلى رغبة الكشف عن أصولها العربية، فالنقاد أرجعوا نشأتها إلى أسباب عددية، منهم من رأى أنها مأخوذة من أوزان أمم أخرى(1)، ومنهم من رأى أصالة نشأتها وذهب إلى أنها جاءت من خلال إيقاعات الحياة اليومية للأوائل وهو أقرب إلى مشية الإبل عند سفرهم(2). وهو رأيٌ يستند إلى أحد معاني كلمة الرجز ((اضطراب مشي الإبل)) وهو لا يتعدى حدود الظن المتولد من مقارنتهم لحركات الإبل بمقاطع الوزن(3) وهكذا عمَّموا رأيهم على الشعر أيضاً.

ومن ذهب لهذا الرأي يواجه بأنه حتى لو كان وزن الرجز مستنبطاً من رجز الإبل، فإنه لم يصنف لديهم على أنه شعر(4)، والرجز دليل مرض يصيب الإبل فيضطرب مشيهاً(5) فكيف يكون الاضطراب في المشي مطابقاً للانتظام في وزن الشعر، فلا تقارب بينهما شبهاً، والمشي المختل المضطرب حالة لا تشمل كل الإبل إنما تصيب المريض منها، أي: أن مشيتها هذه طارئة على بعضها وليست حالتها الدائمة لتكون ظاهرة يومية في حياتهم.

فإذا صح أنهم أطلقوا اسم مشيتها المضطربة على نوع من الكلام (الرجز) أرادوا إذن تثبيت اضطراب هذا النوع من الكلام واختلافه عن (المنظوم/ الشعر) بتشبيه بما يضطرب في مَشيِهِ عندما يمرض. وهذا يدل على أن العرب كانوا على إدراك نوعيٍّ بانتظام الوزن، والتمييز بينه وبين ما

يضطرب منه.

إن الرأي القائل بإرجاع الأوزان إلى أصوات الطبيعة يفترض أن العرب لما أحسوا بوجود الإيقاع في الحياة أدخلوه إلى كلامهم، وأطلقوا تسمية هذه الأصوات الطبيعية على ما دخل في كلامهم، وهو رأي يجرِّد اللغة العربية من أي انتظام إيقاعي وينسى أن اللغة هي أيضاً أصوات طبيعية، وما ذكرته كتب النقد القديم تبين أن العرب اعتمدوا التسمية بعد ظهور الوزن أي وجدوا شيئاً فأرادوا له اسماً، في ما يخص الرجز؛ فما هو الحال في أوزانهم الأخرى وهم لم يَمنَحوا تسميةً لها على الرغم من تنوعها وكثرتها؟ إنما اعتمدوا على تسميتين لا غير هما: الرجز لما اضطرب من إيقاع، والشعر لما انتظم إيقاعه.

إذن، القول أن الأوزان استنبطت من حياتهم أمرٌ ضعيف، لأنهم لم يكونوا معنيين بتفاصيل الإيقاع وضبطه إلى هذه الدرجة، واكتفوا بتحسسها وتمييز المضطرب منها، وكان أجدر بهم ـ لو أن الأمر كما شاءه بعض النقاد ـ أن يضعوا أسماءً لبحور الشعر ويستنبطوها من أصوات وحركات وإيقاعات حياتية يومية أخرى(6).

وذهب بعض النقاد إلى أن نشأة الأوزان هي من الغناء لوجود الصلة العضوية بين الشعر والغناء، مثل المرزباني وابن رشيق وغيرهم(7)، وابن رشيق يرى أن العرب احتاجوا ((إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام. فلما تم لهم وزنه سموه شعراً، لأنهم شعروا به، أي فطنوا))(8).

وعدَّ أدونيس ظاهرة الإنشاد دليل ارتباطٍ بين الشعر والغناء فيقول: ((النشيد جسدٌ مفاصله الوزن والإيقاع، والنغم إحكامه الغني، تتوقف استجابة السمع. فالنشيد فن في الصوت يفترض فناً يقابله هو فن الإصغاء. وقد تم الإحكام بالتوصل شيئاً فشيئاً إلى ابتكار بُنىً إيقاعية خاصة))(9).

إن ما يعترض قول أدونيس أن النشيد (إنشاد الشعر) يجيء بعد وجود الشعر وشيوعه ونظمه وإحكام أوزانه، وإنشاد الشعر لا يسبق نظمه فكيف وضعوا ـ على وفق رأي أدونيس ـ وابتكروا بُنى إيقاعية خاصة (أوزان) تلائم الإنشاد الذي لابدَّ أنه وجد بعد وجود النص ا لموزون عند العرب؛ هذا ونحن نجهل تماماً طريقة أدائهم للإنشاد وربما كان أمر القرآن بترتيل سوَّرِهِ مُتعلقٌ بمخالفة الإنشاد الشعري في عصره، مما يمهد لأن

نقول أن ثمة إنشاداً خاصاً للشعر، لا يشبه الإنشادات الدينية وهو من المؤكد يختلف عن الإنشاد في المعابد والطقوس الدينية الوثنية في الجزيرة العربية إذ أنها تقترب من التنغيم والغناء، وهذا ما توارثته الكنيسة المسيحية عبر العصور.

ويذكر أدونيس رأياً آخر يبين أن أوزان الشعر تولَّدت من السجع والرجز وتطورت إلى القصيد و((هو اكتمال التطور الإيقاعي، وهو شطران متوازيان، موزونان، حلا محل سجعتين متوازنتين))(10).

إن أدونيس في طرحة هذا يسعى إلى إثبات أن الأوزان مستنبطات من بيئة قديمة لا تصلح لبيئتنا وعصرنا، وجهدَ في جَمع ولصق الأقوال من النقاد القدماء ليثبت أن الأوزان ((آلة أو قاعدة، وأن البحر حالة وزنية خاصة، أي حالة غنائية بتأليف خاص لعناصر اللحن))(11) والحالة الغنائية حالة شفوية وليست من متطلبات العصر الحديث عصر الكتابة الذي لا مجال للشفوية فيه - حسب رأيه - .

واستطاع أدونيس أن يستخرج غاية النقاد العرب من معالجتهم لنشأة الوزن المقفى إذ أكّدوا على أن بنية الوزن المقفى في الشعرية الجاهلية ليست احتذاءً لشعر أية أمة أخرى، وعلى أنها للعرب وحدهم، وخاصة بهم وأن نشأتها نابعة من حداء الإبل تطورت إلى كلام يشبه التوقيع في الحرب والسفر وانتهت بالتفاعيل(12).

إذاً فالنقاد القدماء أرادوا أن يثبتوا تميز فنون العرب عن غيرها، فأرجعوا نشأة الأوزان إلى محيطهم الطبيعي (الإبل وال سجع والغناء العربي في الجاهلية) وإن كانت هذه غايتهم فكيف صادق أدونيس عليها وأخذ بآرائهم عندما أراد النيل من الأوزان وسحبها إلى منطقة عدم الملاءمة لمتطلبات عصر الكتابة.

إن هذه الأقوال لا تخلو من أن تكون آراءً ارتآها النقاد، ولم تتسم بالقطعية المتضمنة برهاناً ناصعاً، فهي تذهب في مجال الافتراض عند القدماء لإثبات أصالة الأوزان العربية، وفي مجال الاقتداء بافتراضهم عند المعاصرين بدعوة إلغاء ما لا يلائم العصرنة.

يقول (جْوِيّار) - وهو أحد المستشرقين الذين كان لهم رأيٌ في نشأة الأوزان :. ((العرب بدؤوا بالتعبير عن أنفسهم بالنثر خاصة، ثم استجابة لدافع طبيعي لهذه الحاجة الفنية الجمالية الفطرية عند البشر (...) في إحداث لون من النظام ونوع من الانتظام فيما يأتونه تصَوَّروا أن يقطعوا حديثهم إلى جمل من نفس الطول، ونزعوا

إلى جعل هذه الجمل متشابهة فيما بينها أكبر قدر ممكن من التشابه. والوسيلة الوحيدة التي كانت بإمكانهم، هي أن يحاكوا في الجملة نفس الصوت الذي سمعوه في الجملة قبلها، وهكذا نشأ السجع. لكن نتج عن هذا الأمر نفسه، القائم على محاكاة صيغ الكلمات وترتيبها بين الجمل، نوع من الإيقاع أطرب أسماعهم، وكان عليهم أن يبحثوا عن طريقة لترتيب هذه الكلمات بشكل يحدث لهم التأثير الأكثر إمتاعاً، فتوصلوا إلى ذلك بأحد أمرين، إما باستخدام كلمات من نفس الصيغة من كل شطر، وإما برصف كلمات مختلفة من شأن اجتماعها مع بعضها أن يولد مجموعات إيقاعية متشابهة، وكانت البحور))(13). إن هذه النتيجة التي توصل إليها (جْوِيّار) مرت بمراحل وآراء سبقته، فقام باستخلاصها منها(14).

إن نشأة الأوزان لا تخلو من مصادفة لغوية تركيبية أسلوبية، صادفت ذوات ذكية تمكنت من استغلالها وتوسيعها واستخدامها أفضل استخدام فكانت الأوزان محسوسة وتم التعامل معها على وفق هذا الحس قبل أن تضبط ويجعلها الخليل داخل هيئات التفاعيل.

إن صدور الأوزان في حقيقته حدث من اللغة وتنوع تراكيبها فهي قد اكتشفت ولم تبتكر ولم تضاف بفعل مؤثر خارجي، ولا نستبعد دور السجع في هذا الأمر من جانب أنه أوجد مساحات جُمَليّة متساوية في بعض نصوصه، إلا أن دوره الحقيقي يتمثل في نشأة القافية أكثر من تمثله في نشأة الوزان، فتكرار روي في السجع يقابله تكرار روي في أبيات الشعر، إن القافية بتكرارها لا تسهم مساهمة مختلفةٍ عن الأصوات المتوافرة في داخل البيت الشعري عند ضبط وزنه سوى أنها تعدّ نهاية البيت، ففي التقطيع العروضي لأي بيت من أي بحر من البحور، لا تشكل القافية ميزة مغايرة، بل تنضوي مع باقي الأصوات ولا يظهر تكرارها في وزن البيت ومثال ذلك:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ
بسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ
فَتوضِحَ فَالمِقراةِ لم يَعفُ رَسمُها
لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمالِ

***

فَعُوْلَنْ مَفَاعِيْلنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ
فَعُوْلُنْ مَفَاعِيْلُنْ فعُولُ مَفَاعِلُنْ
فَعُوْلُ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ
فَعُوْلُ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُنْ مَفَاعِلُنْ

نلاحظ أن صوت القافية وتكرارها في

ميزان العروض، لا تختلف تأشيراته عن غيره من الأصوات الأخرى في داخل الأبيات، وأن إيقاعية القافية بكل ما لها من قوّة عند الإنشاد قد اختفت في التقطيع، فلو جلبنا بيتاً آخر من قصيدة أخرى على البحر نفسه (الطويل) على أن يكون البيت منتهياً بقافية وروي غير اللام لما تغير شيء في شكل التقطيع العروضي، والسبب أن الوزن الشعري يعتمد في تحديد مقاطعه على الحركات والسكون، ولا يعتمد على الأحرف.

إذاً فصوت القافية القوي لا يتمثل في شيء من هيئات التفاعيل؛ ويتمثل في إيقاع ناجم عن تكرارها في الأبيات وهو إيقاع آخر منعزل عن الوزن، والشعراء استغلوا هذا النوع من الإيقاع فمنحوا أبياتهم بعداً صوتياً أعلى من

الوزن وأشد بروزاً، ومثال ذلك قول جنوب الهذلية(15):

وَحَيٍّ أبَحتَ وَحَيٍّ صَبَحتَ

غَداةَ الهياجِ مَنايا عِجالا

وحربٌ وردتَ وثغرٌ سددتَ

وعلج شددت عليه الحبالا

ومال حويتَ وخيل حميتَ

وضيف قَرَيتَ يخاف الوكالا

أطلق النقاد القدماء على هذا الأسلوب في التكرار اسم (التسميط) الذي هو ((تصيُر كل بيتٍ أربعة أقسام ثلاثتها على سجع واحد مع مراعاة القافية في الرابع إلى أن تنقضي القصيدة))(16). وغالباً ما تكون أبياته مشطورة تجمعها قافية واحدة، أو هو أبيات مشطورة أو منهوكة مقفاة تجمعها قافية مخالفة لازمة القصيدة(17).

نستنتج مما ذكرناه أن هناك نوعين من الإيقاع في البيت الشعري، الأول ناتج عن ترتيب خاص للألفاظ يتكرر بحسب مقاطع الوزن العروضي، والثاني ناتج عن تكرار القافية أو أي حرف أو حروف يمكن أن تتكرر في البيت أو الأبيات في النص.ومن ظواهر هذا الإيقاع أن قصيدتين من البحر نفسه والقافية نفسها، يُحَسُّ بينهما اختلاف بيّنٌ فهو إيقاع لا يمكن ضبطه بقوانين ثابتة سوى قانون إحصاء تكرار المتشابه الحرفي واللفظي.

وهذا يعني أن القافية إن كانت مأخوذة من السجع لم تمارس أثراً في نشأة الأوزان كما ذهب بعضهم(18)، والملاحظ أن أقدم ما وصلنا من السجع لا يسبق قدمه قدم ما وصلنا من الشعر.

صوت /إيقاع/ شكل الدلالة الشعرية

لابدَّ أن نبيِّن في بحثنا أن الأوزان

استنبطت من داخل اللغةِ وتنوع تراكيبها، ونظهر مدى ارتباطها الوثيق بـ (الشعرية)؛ فلغة النثر والحوار تحمل بين تراكيبها كثيراً من الجمل الموزونة، يتبادلها الناس ولا يشعرون بالإيقاع الوزني الذي فيها، فإن ترافق أن تجاورت عبارتان وتكرر تقسيم صوتي فيهما في كلام أحدهم طَفَرَ إلى الأذن نسقٌ صوتي محسوس، وسوف نتناول بالتطبيق أمثلة من النثر ونرصد العبارات التي جاءت موزونة فيها.

ففي القرآن الكريم آيات كثيرة جاءت موزونة، كقوله تعالى: ﴿لَنْ تَنَالُوا البرّ حَتّى تُنْفِقُوا مِمّا تُحِبّونَ..﴾(19) (وهي من بحر الرمل)، وقوله: ﴿..زُلزِلَتِ الأرْضُ زِلْزَالَها﴾(20) (من بحر المتقارب)، وقد وظِّفَت هذه الآية نصّياً في بيت شعرٍ يروى أنه للإمام علي بن أبي طلاب عليه السلام.

إذا قَرُبتْ ساعةٌ يا لَها

وزُلْزِلَتِ الأرْضُ زِلْزَالَهَا

وقوله في السورة نفسها: ﴿وَأَخرَجَتِ الأرضُ أَثقَالَها﴾(21) وكذلك قوله: ﴿إذا السّمَاءُ انفَطَرَتْ﴾(22) وقد ذكر الباقلاني(23) بعضاً من هذه الآيات التي ضُبطَ فيها وزن الشعر ومنها ما كان على هيئة بيت أو شطر، كقوله تعالى: ﴿هيهاتَ هيهاتَ لِما تُوعَدُون﴾(24) وقوله: ﴿وجفَانٍ كالجواب وقَدَورٍ رَاسِياتٍ﴾(25) (وهو من الرمل) وقوله: ﴿ومَنْ تَزَكّى فإنما يَتَزَكْى لِنَفْسِهِ﴾(26). وكقوله عز وجل: ﴿..وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لاَ يَحْتسِبُ﴾(27) (من المتقارب)، وقوله: ﴿دَانية عَلَيْهِمْ ظِلاَلُهَا وَذُلِلتْ قُطُوفُهَا تَذْلِيلا﴾(28) (من الرجز) بإشباع حركة الميم، وقوله عز وجل: ﴿..وَيَشْفِ صُدُورَ قَوْمٍ مُؤْمِنينَ﴾(29) (من الوافر) وقوله عز وجل: ﴿أَرَأَيْتَ الَّذي يُكَذِّبُ بالدِّين فذلِكَ الَّذي يَدُعّ اليَتيمَ﴾(30) (من الخفيف). وقوله عز وجل: ﴿وَالعَادِيَاتِ ضَبْحاً. فالمُورِياتِ قَدْحَاً﴾(31) وقوله: ﴿وَالذَّارِياتِ ذَرْواً، فَالحَامِلاَتِ وِقراً، فالجَارِيَاتِ يُسْراً﴾(32) وهو من (بحر البسيط).

نحن نعلم أن النص القرآني ما أريد به الشعر ونفى القرآن عن نفسه صفة الشعر وعن النبي صفة الشاعر، بقوله تعالى: ﴿وما علمناه الشعر وما ينبغي له إنْ هُوَ إلاّ ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مبينٌ﴾(33) فلماذا جاءت آيات كثيرة موزونة؟ وكان الرسول ﷺ يتجنب الوزن في قوله وقدرة التجنب هذه من ملكات كل عربي في وقته يتقصى الوزن من طبعه وأذنه فإن أراد كلامه موزوناً كان، وإن أراده غير موزون كان أيضاً. وما ذكره الخليل فيه بيان نفي الشعر من قول الرسول ﷺ، فقال: ((لو

كان نصف البيت شعراً ما جرى لسان النبي [ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً] وجاء بالنصف الثاني على غير تأليف الشعر لأن نصف البيت لا يقال له شعر ولا بيت ولو جاز أن يقال لنصف البيت شعر لقيل لجزء منه شعر))(34).

مع هذا نجد أن في كثير من أحاديث الرسول الصحيحة، جملاً وعبارات موزونة وهذه أمثلة منها.

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: [يكون في آخر الزمان دجالون كذابون يأتونكم من الأحاديث بما لم تسمعوا أنتم ولا آباؤكم فإياكم وإياهم لا يضلونكم ولا يفتنونكم] وقوله ﷺ: [فأما إذ ركبتم كل صعب وذلول فهيهات](35).

1 ـ يكونُ في آخرِ الزمان ـ مَفاعِلُن فاعِلُن فَعولُن.

2 ـ من الأحاديث بما لم تَسمعوا ـ مُتَفْعِلنْ مُفْتَعِلنْ مُسْتَفْعِلنْ.

3 ـ أنتم ولا آباؤكم ـ مُستَفعِلُن مُسْتَفعِلُن.

4 ـ فأما إذْ ركبتم كلّ صَعبٍ ـ مَفاعيلُن مَفاعيلُن فَعولُن.

نجد في هذه الأمثلة أنصاف أبيات وأنصاف أشطر موزونة بأوزان قد تتشابه في حديث وقد تتنوع في آخر. حتى أن عبارات مثل (قال رسول الله /صلى الله العظيم/ صدق الله العظيم) هي عبارات موزونة لذلك فإن ذكاء الخليل وحرصه على إيمانه وإيمان الناس دفعه إلى أن لا يعدّ الشطر الموزون شعراً وهو يرفض الجزء من الشطر أيضاً ويرفض البيت المفرد ولا يعد شعراً.

لقد تنبه الخليل إلى أن أكثر جمل القول في اللغة العربية من النثر والكلام اليومي تكون من أشطر أو أجزاء من أشطر أو أبيات مفردة لها أوزان هي نفسها أوزان الشعر، يقول الجاحظ: ((مثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام))(36).

ولا نريد أن نكثر من الأمثلة على القارئ وسوف نكتفي بهذا المثال النثري من دون تعين مسبق أو قصد:

من الإسكندرية إلى المحلة الكبرى رحلة ابن بطوطة:

((فخرجتُ من مدينةِ الإسكندريّة قاصداً هذا الشيخ نَفعنا الله بهِ ووصَلتُ قرية فروجة وهي على مَسيرةِ نصف يومٍ من مدينة الإسكندرية قَرية كبيرة بها قاضٍ ووالٍ وناظِر ولأهلها مكارمُ أخلاقٍ ومروءة صَحِبتُ قاضيها صَفيِّ الدين وخطيبها فخرُ الدين وفاضلاً من أهلها يسمّى بمبارك وينعتُ بزين الدين ونزلتُ بها على رجلٍ من العباد الفضلاء كبير القدر يسمّى عبد الوهاب

وأضافني ناظِرها زين الدين بن الواعظ وسألني عن بلدي وعن مجباه فأخبرتُهُ أن مجباه نحو اثني عشر ألفاً من دينار الذهب فعجبَ وقال لي: رأيتَ هذه القرية فإن مجباها اثنان وسبعون ألف دينار ذهباً وإنما عظُمت مجابي ديار مصر لأن جميع أملاكها لبيت المال ثم خرجتُ من هذه القرية فوصلتُ مدينة دمَنهور وهي مدينةٌ كبيرة جبايتها كثيرة ومحاسنها أثيرة أم مدن البحيرة بأسرها وقطبها الذي عليه مدار أمرها وكان قاضيها في ذلك العهد فخر الدين بن مسكين...))(37).

1 ـ خَرَجْتُ مِنْ مَدِيْنَةِ الـ.. ـ مُتَفْعِلنْ مُتَفْعِلنْ.

2 ـ وَهْيَ على مَسيرةِ.. ـ مُفْتَعِلُن فَعولُن.

3 ـ قاضٍ ووالٍ وَناظِرُ.. ـ مُسْتَفْعِلُن فَاعِلاتُنْ.

4 ـ صَحبْتُ قاضيها صَفيَّ الدين.. ـ مَفاعِلُن مُستفعِلُن مَفْعولُن.

5 ـ وفاضلاً من أهلِها.. ـ مُتَفْعِلنْ مُتَفْعِلنْ.

6 ـ نَزَلْتُ بها على رَجُلٍ.. ـ مُفَاعَلَتُنْ مَفَاعِيْلُنْ.

7 ـ أضافَني ناظِرها.. ـ مُتَفْعِلنْ مُفْتَعِلنْ.

8 ـ وقُطبها الذي عليه.. ـ مُتَفْعِلنْ مُتَفْعِلنْ.

9 ـ في ذلك العَهدِ فَخر الدين بن مِسكين ـ مُستَفعِلُن فاعِلُن مُستَفعِلُن فَعْلُنْ.

هذه جملٌ في كلام منثورٍ قصَدَ به ابن بطوطة قصَّ حكاية رحلته، وهو لم يقصد لعباراته الأوزان، ويمكن للقارئ أن يراجع أيَّ نص نثري حتى ولو كان مقالة في جريدة أو قصة أو خطبة أو أي شيء آخر، وسيجد بنفسه أن جملاً كثيرة تتضمن أوزان وتفاعيل من بحور مختلفة تراكمت في هذه النصوص النثرية ولا أريد المبالغة إن قلت لا يكاد نص نثري يخلو منها قليلاً أو كثيراً، وهذا قول الجاحظ يؤيد ما رأينا: ((اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مثل مستفعلن فاعلن كثيراً))(38) ويوصلنا هذا الأمر إلى أن الوزن شيء لم يفرض على اللغة، وهو نابع من صميم تراكيبها وصياغاتها، ومتولد من تجاور ألفاظها وجملها، ومتداول في كلامها، إلا أن ما يميز الوزن في الشعر أنه منتظم، متساوي المقاطع، يبرز شكله عند تكرار التفعيلة، لقد أنتبه العرب لما في كلامهم من إمكانيات إيقاعية وزنية منتظمة ومتساوية في مقاطعها، وما في هذا الانتظام والتساوي من فوائد وجمال وإبعادٍ للمقول عن مستوى السائد وإلى مدى تنشيط الدلالة في الجملة الشعرية عن سواها فالوزن يتولد منها كما رأينا ويتفاعل معها.

إن الوزن يتولد في الجملة الواحدة من بعض صياغاتها؛ لأن تغيير التركيب يغير

في نوع الدلالة ويغير في الوزن أو يذهبه، كما في المثال الذي ذكره الخليل وكيف بدل الرسول ﷺ بالصياغة والترتيب فذهب الوزن وضعفت الدلالة المشرقة التي كان البيت يحتويها:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً

ويأتيك من لم تزود

فقْدَ الشطر الثاني شعريته بهذا التقديم والتأخير الذي أجري على أصل البيت، وفقد الوزن أيضاً.

فما مدى العلاقة بين الوزن ونوع الدلالة في أصل البيت؟ (ويأتيك بالأخبار من لم تزود) فأي تغير في نوع دلالة البيت يرافقه تغيير في وزن البيت، فليس اعتباطاً أن نقول عن الوزن هو صوت /إيقاع/ شكل الدلالة الشعرية. وليس فرضاً خارجياً أبداً.

فلأية جملة عربية إمكانية أن تصاغ صياغات عديدة من ألفاظٍ بعينها أو قد يضاف إليها بعض الأحرف أو تحذف منها بعض الأحرف فيكون الوزن في بعضها ويختفي في بعضها الأخر أو يتبدل نوع الوزن. وهذا مثال على قولنا:

لميَّة موحشاً طللُ

يلوح كأنه خللُ

إن هذا المثال وزنهُ من مجزوء الوافر.

فلنا أن نقول هذا الشطر من الشعر بصياغات أخرى مع المحافظة على توخي معاني النحو وتوخي المعنى المراد في الأصل:

1 ـ طَلَلٌ مُوحِشٌ لميّة ـ تبدّل الوزن. فَعِلاتُنْ مُتَفْعِلُنْ (من تفاعيل الخفيف).

2 ـ طَلَلٌ لميّة مُوحِشٌ ـ تبدّل الوزن. مُتَفاعِلُن مُتَفاعِلُن (مجزوء الكامل).

3 ـ لميّة طللٌ موحشْ ـ اختفى الوزن من العبارة.

4 ـ طللُ ميّة موحشْ ـ اختفى الوزن من العبارة.

5 ـ طللُ ميّة موحشٌ ـ اختفى الوزن من العبارة.

6 ـ موحشٌ طللُ ميّة ـ اختفى الوزن من العبارة.

عند تغيير مواقع الألفاظ في الشطر يتبدل الوزن أو يختفي(39). إن التبدلات التي أجريناها على البيت السابق تظهر إن الإعراب ونوع الدلالة واللفظ والوزن كلّها تتبدَّل عند تبدُّل أحدها أو بعضها، فاشتغال كل واحد منها لا ينفصل عن الآخر في الشعر، وجَودة القول وجماله نتيجة حُسن اختيار المُتَوَخي لصياغةٍ من دون أخرى، ففي المثال توخَّينا معظم صياغات معاني

النحو في هذه الجملة على وفق ما أرشدنا إليه عبد القاهر الجرجاني في (دلائل الإعجاز) في نظرية النظم.

المثال يبّين أن ثمة ثلاثة اختيارات صياغية موزونة متاحة هي: (لمَّية موحشاً طللُ ـ طللٌ موحشٌ لميّة ـ طلَلٌ لمَيّة مُوحِشٌ) إلا أن الاختيار الأول يمتلك شعرية أكثر من غيره.

إن عامل التأخير والتقديم، هو عامل لغوي دلالي يمكن أن يحدث في النثر من دون الوزن وقد يُكسب القول جمالاً، إلا أن هذا الاشتغال إذا ترافق مع وجود الوزن يأخذ بعداً تعبيرياً آخر يراد به تغييب الحقيقة عن القول الشعري وهذا هو موضع المشغل التخيلي للشعر، فالشعر يعتمد على تداولية الدال ولا يعتمد مجمل تداولية المدلول، ليبعد المدلول عن الحقيقة فتحدث مقارنة بين القول الشعري وبين الحقيقة.

وهذا ما توصل إليه عبد القاهر الجرجاني إلا أنه لم يعنَ بأمر الوزن ونفاه من تحليله ولم يجعل له أيّ سبب اشتغالي في الدلالة وهذا ليس تقليلاً من شأن الوزن، بل نفاه لأن مجرى بحثه كان في إثبات أن اللفظ ليس هو صاحب الفضل في إنتاج الدلالة الأدبية، وبحثه كان يشمل تحليل نصوص من متونٍ مختلفة (النثر والشعر والقرآن) فلا تكون معالجة الوزن وتعلقه بالدلالة من مهام بحثه لتنوع المتون التي طبق عليها نظريته وبعضها من النثر والقرآن، وإن كلمة (النظم التي استخدمها تشير ـ لديه ـ لكل المتون ولا تنفرد بأحدها فالنظم: ((هو توخي معاني النحو في معاني الكلم وأن توخيها في متون الألفاظ محال))(40).

ولقد ذكرنا سابقاً أن الوزن يراد به تغيب الحقيقة عن القول الشعري عبر ممارسة التكرار والإعادة والتقديم والتأخير والحذف والإضمار والتعريف والتنكير وقد يتولد من بعض تغيراتها وهي مواطن يسهم الوزن في ممارستها إسهاماً بيناً ويشارك الدلالة هذا العمل الذي يدفع إلى توخي الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو فيكون ((حسن التمثيل والاستعارة وإلى التلويح والإشارة وإلى صنعة تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه وإلى الضئيل فتفخمه وإلى النازل فترفعه وإلى الخامل فتنوه به وإلى العاطل فتحليه وإلى المشكل فتجليه))(41) وهي منتجات يشترك الوزن في توليدها كما بينا ذلك سابقاً، فالاستعارة والتلويح والإشارة، والصنعة التي تشرف المعنى وترفع النازل وتنوه بالخامل وتحلي العاطل وتجلي المشكل، لو تأملتها جيداً وتمثلت لها أمثلة

لتوصلت إلى أنها تسعى إلى فعل التغييب الذي تسعى إليه الدلالة الشعرية والوزن معاً.

فإن كان الكلام نثراً كان له أن تنطبق قاعدة الجرجاني عليه فعلى الناثر أن يتوخى من دون أن يُعنى في أن تكون العبارة المختارة موزونة؛ أما الشاعر فيكون توخيه لمعاني النحو مصحوباً بالوزن. أي أن الشعر يحظى بدرجة أعلى من تغييب الحقيقة عن القول الشعري لاشتغال عاملين فيه على هذا التغييب هما (الوزن والتوخي الدلالي).

يسعف رأينا هذا ما تنبه له عبد القاهر الجرجاني من وجود التغييب في القول الشعري عند ما أورد هذا المثال:

بلونا ضَرائب من قد نرى فما إن رأينا لفتح ضريبا

هو المرء أبدت له الحادثات عزماً وشيكاً ورأياً صليبا

تنقل في خلقي سؤدد سماحاً مُرجّى وبأساً مهيبا

فكالسيف إن جئته صارخاً وكالبحر إن جئته مستثيبا

فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك ووجدت لها اهتزاز في نفسك فعد فانظر في السبب واستقص في النظر فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخر وعرف ونكر وحذف وأضمر وأعاد وكرر وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها علم النحو فأصاب في ذلك كله ثم لطف موضع صوابه وأتى مأتى يوجبُ الفضيلة أفلا ترى أن أول شيء يروقك منها قوله: هو المرء أبدت له الحادثات. ثم قوله: تنقل في خلقي سؤدد. بتنكير السؤدد وإضافة الخلقين إليه، ثم قوله: فكالسيف. وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ لأن المعنى لا محالة فهو كالسيف، ثم تكريره الكاف في قوله: وكالبحر ثم أن قرن إلى كل واحد من الشبيهين شرطاً جوابه فيه ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر وذلك قوله: صارخاً هناك ومستثيباً ها هنا. لا ترى حسناً تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عددت أو ما هو في حكم ما عددت فأعرف ذلك(42).

بين الجرجاني أن النص خرج عن القول الحقيقي عبر إجراءات توخاها القائل مثل (تنكير السؤدد وإضافة الخلقين إليه) فقد خرج القول عن الحقيقي بأن أضاف إلى السؤدد خُلقين هما (سماحاً مُرجّى ـ وبأساً مهيبا)، لم يكونا فيه، والسؤدد من ساد، سيادة الرجل لقومه(43).

إن ما جاءَ في قول الجرجاني يؤكد أن قاعدة (النظم) يراد بها تغييب الحقيقة عن القول الشعري وهو مسعى تسعى له الدلالة الشعرية عبر اشتغالتها، وقول الجرجاني: ((قدم وأخر وعرف ونكر وحذف وأضمر وأعاد وكرر وتوخى على الجملة وجهاً من

الوجوه التي يقتضيها علم النحو)) ينطبق على الوزن أيضاً فهو يتولد من مزاولة هذه الآليات أو يسهم في تكوينها، مثله مثل الدلالة الشعرية كما بينا ذلك في المثال السابق (لميَّة موحشاً طللُ).

والمُتَوَخي قد يستخدم جميع هذه الآليات في نصٍّ ما وقد يكتفي ببعض منها في آخر، ولا تزول منه صفة (النظم الجرجاني) كما نرى في تعليقه على قوله تعالى: ﴿واشتعل الرأس شيبا﴾: ((إنها في أعلى المرتبة من الفصاحة لم نوجب تلك الفصاحة لها وحدها ولكن موصولاً بها الرأس معرفاً بالألف واللام ومروناً إليها الشيب منكراً منصوباً))(44) اشتغلت هذه الآية على آليتين من آليات (النظم الجرجاني) هما (التعريف والتنكير) ولم تُستخدم الآليات الأخرى في الآية.

ويذكر الجرجاني أمثلة أخرى يقتصر الاشتغال فيها على آلية الحذف والإضمار وغيرها من الأمثلة التي يمكن للقارئ أن يراجعها في كتاب دلائل الإعجاز. والوزن يفعل الفعل نفسه في هذه الآليات فقد يأخذ ببعضها أو يأخذ بكلها.

الدلالة والمساحة الصّوتية للفظ:

لا يمكن للدلالة اللغوية أن تكون ظاهرة للحواس إلا بتجسدها في أصوات هي الأحرف والكلمات والعبارات، فالصوت وما يتولد منه كالإيقاع هو حاجة الدلالة لوجود كينونتها وتمظهرها المادي وليس فرضاً خارجياً سُلِّطَ عليها. ولإثبات ذلك نبدأ بالمصدر الأول الذي تترابط فيه الأصوات المجردة (اللفظ) لنلحظ مدى العلاقة بين الصوت والدلالة في اللفظ.

إن الدلالة اللغوية في أصغر بنيتها لابدَّ لها أن تتخذ هيئة صوتية (لفظاً) ومكوّناته الأساسية أصوات فونيمات مجردة(45) لا تحمل دلالة بنفسها مثل (ب، ج، ح..) لهذه الفونيمات هيئات صوتية تميزت عن بعضها بملفوظها وأشكالها فهي شكل الدلالة المنطوق، ونقصد به الشكل الصوتي المنطوق رُمِزَ له برسوم الفونيمات المعروفة وهي تختلف عن بعضها رسماً وشكلاً صوتياً منطوقاً ولا يمكن النطق بها إلا بارتباطها بصوت مدٍّ طويل أو قصير (بَ بِ بُ) أو بارتباطها بعدد من الفونيمات الأخرى التي ارتبطت بأصوات مدٍّ في (اللفظ)، والسبب في اختلافها عن بعضها يكمن في أنَّ استهلاك الهواء الخارج من الرئتين يختلفُ من فونيم إلى آخر، وهذا الاختلاف هو الذي يرسم حدود التباين بينها(46). إذاً فاللفظ أمرٌ يعود إلى طبيعة الاحتياجات الفعلية للنطق بالفونيمات.

إن زيادة المساحة الصوتية في اللفظ

يرافقها زيادة في الدلالة أو تحولها وتبدلها، فإضافة (الـ) التعريف ينقل كلمة (باب) من النكرة للمعرفة (الباب) وكذلك إضافة التنوين والضمائر وحركات الإعراب كلها أصوات تسبب زيادة في الدلالة أو تغييراً يسعى نحو التوضيح والإبانة، وضيق المساحة الصوتية للفظ يُذهِبُ الدلالة، فقد تمكن دُرَّاس (حروف المعاني) من أن يضعوا معاني للحروف التي تتكون من ثلاثة أصوات (فونيمات) ولم يضعوا معاني للحروف التي تتكون من صوتين (فونيمين).

فاغلب الحروف ليست لها دلالات بنفسها، إلاّ إذا ارتبطَتْ معَ كلمة أخرى، وتوجد إشارات متفرِّقةٌ في كتب اللغة والنحو تحدّد دلالاتٍ لبعض الحروف، إلاَّ أنّ أغلبَها كانت عن دلالة الحرف مع غيرِهِ لا دلالته بمفردِه.

إنّ أكثر الحروف التي مُنِحَتْ دلالاتٍ هي الحروف الثلاثيَّةُ والرباعيَّةُ المتكونَّة من ثلاثة أصوات أو أكثر(47)، نحو: (على) المتكونة من: (عَ، لَ، ى) وهي حرف جرٍّ للأسماء: ((معناها العلوُّ حقيقةً))(48). وما زادت أصواتُه عن ثلاثة نحو: (كلاّ) المتكونة من: (كَ، لْ، ا) ومعناها: (الزجرُ والردعُ))(49). أما الحروف المتكوِّنَةُ من صوتينِ فلم تحدّد دلالة لها حتَّى على سبيل الافتراض، إلاَّ إذا كانت مرتبطة مع كلمةٍ أو جملة أخرى. فحرفُ (لا) عندما يتعرَّضُ له العلماء لا يذكرون له معنى في نفسها، ويكتفون بتحديدِ مسمَّياتٍ لعلاقة الارتباط مثل دخول (لا) على الاسم النكرة يسمُّونَهُ نفي الجنس.

إنّ سببَ ذلكَ يكمنُ في انحسارِ مساحتِهِ الصوتيَّةِ على حرفَينِ، على الرغم من أنَّ حرفَ الألفِ/ المدِّ في آخر (لا) له تأثيرٌ بائن في النطق. فالدلالة تحتاج للفظ ما، له مساحة صوتية تحتويها وهذه المساحة متكونة من عدد من الأحرف المجردة، لم تكن لها دلالة قبل ترابط الفونيمات.

نتوصل من كلامنا السابق إلى:

1 ـ لا يمكن لفظ (حرف/ فونيم) مجرد من دون ارتباطه بحركة مد قصير أو طيلة، فهي تكون الأصول الصوتية للغة وهي (فونيمات/ أصوات المد القصيرة والطويلة).

2 ـ في اللفظ تتسع الدلالة أو تتبدل كلما اتسعت المساحة الصوتية.

إن هذه المدود القصيرة والطويلة هي حركات الصرف والإعراب للألفاظ والجمل فهي عناصرٌ ترتبط ببعضها لتكون للدلالة وهي نفسها عناصرٌ يعتمد الوزن في تكوينه

عليها من انتظامها وتوقفاتها عند السكون، إلا أن الوزن يَهمِل نوع هذه الأصوات/ الحركات فلا يُفرقُ بين الكسرة والضمّة والفتحة ويقيم تفريقه بينها - كواحد - وبين السكون، ليحصل على إيقاع مجرد من صفات الحروف والحركات.

إن علم الأصوات يؤكد أن حروف المد (ى، ي، و) هي الفونيمات الطويلة والحركات هي الفونيمات القصيرة وهي: (الفتحة، والضمة، والكسرة) والوزن بُني على أصوات المدود القصيرة. وما التفاعيل العروضية سوى مددٍ متساوية بين عدد المدود القصيرة والسكون. وهذه المدود هي أصل التشكيل اللغوي والصرفي فالوزن ليس عنصراً مضافاً من الخارج إنما هو فعل متولد من الأصول التي تولد الدلالة في الوقت نفسه.

الدلالة والمساحة الصوتية للجملة

البلاغة إيجاز(50) لأنك كلما أوصلت المعنى بعدد ألفاظ أقل كلما كنت بليغاً؛ فالعلاقة عكس حالة اللفظ، ففي اللفظ زيادة المساحة الصوتية تولد زيادةً أو تبدلاً في الدلالة. أما في الجملة إيجاز وتقليل الألفاظ أي (المساحة الصوتية للجملة) يؤديان إلى البلاغة. والوزن يدفع إلى الإيجاز، بحكم مساحته المستوعبة للدلالة، لذا فهو عامل بلاغي أيضاً.

ولو عدنا إلى مثالنا السابق (لميّة موحشاً طللُ) نرى أن الوزن يتولد من توخي معاني النحو، ويتولد من أفضل وأجمل الاختيارات وهو الاختيار الشعري. إن حقيقة الوزن تكمن في أنه منتج من اللغة يرافق دلالتها، والدلالة الشعرية ترتبط به ولا تنفصل عنه ليغدو إيقاعها وشكلها.

وإن تولد الوزن مع دلالة غير شعرية لا يسيء إلى قدراته الشعرية لأن نقل القول إلى الشعرية، اختيارٌ يختاره الشاعر، لذلك تعمل الموهبة الكبيرة على نقل صياغة المعنى الذي يترافق مع وزن ما إلى مساحة شعرية مدهشة، وتعمل موهبة ضعيفة على نقل صياغة أخرى للمعنى والوزن نفسه ولا تفلح في توليد مساحة شعرية مدهشة.

الهوامش:

1 - ينظر منهاج البلغاء، لحازم القرطاجي: ص 231، وتاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان: 1/ 599، وتاريخ الشعر العربي، الدكتور نجيب محمد البهبيتي: ص 85 - 90، واللغة الشاعرة، العقاد: ص 30.

2 - ينظر تاريخ آداب اللغة العربية: جرجي زيدان: 1/ 599.

3 - يقول د. جواد علي عن هذا الرأي: ((أما

إن هذه البحور، قد نشأت من سير الإبل، فكلام لا يقوم على علم، وهو من باب حدس الحداس، فلدى الشعوب الأخرى شعر، له ترانيم وبحور، ومع ذلك، فإنها لم تكن تركب الإبل، ولا تعرف إيقاع أرجلها عند المشي)). المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: 9/ 416.

4 ـ راجع هوية القصيدة: نوع الوظيفة الأدبية في الكتاب.

5 ـ ينظر لسان العرب: 5/ 352. والتعارف: 1/ 357.

6 ـ الخليل هو من وضع أسماء بحور الشعر.

7 ـ ينظر أدونيس: الشعرية العربية: ص 7 ـ 8 ـ 9.

8 ـ العمدة: 1/ 20.

9 ـ الشعرية العربية: ص 10.

10 ـ الشعرية العربية: ص 22.

11 ـ العمدة: ص 28.

12 ـ الشعرية العربية: ص 22.

13 ـ نظرية جديدة في العروض العربي: ستانِسْلاس جويار (Stanislas Guvard) مستشرق فرنسي ترجمة منجي الكعبي: ص 89، وطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1996م.

14 ـ ينظر العمدة: 2/ 25.

15 ـ جنوب بنت العجلان بن عامر بن برد بن منيه الكاهلية. هي أخت عمرو ذي الكلب، ويروى هذا الشعر بصيغة أخرى:

وَحَيًّا أبَحتَ وَحَيّاً منعَتَ

غَداةَ اللقاء مَنايا عِجالا

شرح أشعار الهندليين: أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري: 3/ 1444 ـ 2/ 586، تحقيق عبد الستار أحمد، مكتبة دار العروبة، القاهرة ((من دون تاريخ)).

16 ـ التعريفات: علي بن محمد بن علي الجرجاني: تحقق إبراهيم الأبياري: 1/ 80، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1405هـ.

17 ـ ينظر فصول في الشعر: الدكتور أحمد مطلوب،: ص 103، منشورات المجمع العلمي، بغداد 1999م.

18 ـ على سبيل المثال لا الحصر أدونيس، ينظر الشعرية العربية: ص 10 ـ 11 ـ 12.

19 ـ آل عمران: 92.

20 ـ سورة الزلزلة: 1.

21 ـ سورة الزلزلة: 2.

22 ـ سورة الانفطار: 1.
23 ـ إعجاز القرآن الباقلاني: ص 34.
24 ـ سورة المؤمنون: 36.
25 ـ سورة سبأ: 13.
26 ـ سورة فاطر: 18.
27 ـ سورة الطلاق: 2 ـ 3.
28 ـ سورة القيامة: آية 13.
29 ـ سورة التوبة: آية 14.
30 ـ سورة الماعون: الآيتان 1 ـ 2.
31 ـ سورة العاديات: الآيتان 1 ـ 2.
32 ـ سورة الذاريات: الآيات 1 ـ 2 ـ 3 ـ 4.
33 ـ سورة يس: آية 69.
34 ـ لسان العرب: 5/ 351 ـ 350.
35 ـ صحيح مسلم: 1/ 8، ط2، دار الكتب بيروت ((من دون تاريخ)).
36 ـ البيان والتبيين: 1/ 154.
37 ـ تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار: محمد بن عبد الله بن محمد اللواتي أبو عبد الله، تحقيق د. علي المنتصر الكتاني: 1/ 44، ط4، ط3، مؤسسة الرسالة، بيروت، سنة 1405هـ.
38 ـ البيان والتبيين: 1/ 154.
39 ـ يمكن أن تتولد أوزان أكثر من أمثلة أخرى إذا أجرينا عليها الإجراء نفسه.
40 ـ دلائل الإعجاز: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد: تحقيق د. محمد التنجي: 1/ 273، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، سنة 1995م.
41 ـ المصدر نفسه: 1/ 39.
42 ـ دلائل الإعجاز: 1/ 80، نرى أن جمالية الإيقاع الداخلي جمَّلت هذه الأبيات، فقد تناغمت الألفاظ بتراكيبها وحروفها نحو (عزماً وشيكاً ـ ورأياً صليبا ـ سماحاً مُرجّى ـ وبأساً مهيباً) وهذا يضاف إلى ما ذكره الجرجاني. وقد أهمل الجرجاني البيت الأول الذي ذكره في تضمينه للنص فلماذا وضعه ولم يتناوله في تحليله؟ يبدو أنه أراد أن لا يفقد القارئ الإحساس بجمال القافية والوزن، فلو أنه لم يضع البيت الأول لكان إيقاع القافية والوزن لا يظهر حسياً إلا في البيت الثالث. أليس هذا التصرف يبين أن الجرجاني يدرك جيداً ما للوزن والقافية من دورٍ في تلقي النص الشعري؟
43 ـ لسان العرب: 3/ 228.
44 ـ دلائل الإعجاز: 1/ 299.
45 ـ ((إنَّ الصوت بمعناه الأوَّل، أي بمعناه العام التجريدي، لا بمعناه الجزئي، هو ما اتُّفِقَ على تسميتِهِ بالفونيم Phoneme أو

الوحدة الصوتية الصغرى)) إشارة اللغة ودلالة الكلام: موريس أبو ناظر: ص: 138، ط1، بيروت، ((من دون تاريخ)).

46 ـ يقول ابن جني: ((أحوال هذه الحروف في مخارجها ومدارجها، وانقسام أصنافها، وأحكام مجهورها ومهموسها، وشديدها ورخوها، وصحيحها ومعتلها، ومطبقها ومنفتحها ومتحركها)) سر صناعة الإعراب: تحقيق حسن هنداوي: 1/ 7 ـ 8، دار القلم، دمشق ط1، 1985م.

47 ـ إن حركات الموضوعة على الحروف تعدُّ أصواتاً منطوقة وَ (على) مكونة من (عَ، ل، ى) وحركة الفتحة مدّ قصير وهي واضحة في النطق مع العين ومختفية مع اللام؛ لتأثر صوت اللام بالمد الطويل (الألف).

48 ـ رصف المباني أحمد بن عبد النور المالقي، تحقيق أحمد محمد الخراط: ص 372، مجمع اللغة العربية بدمشق، ((من دون تاريخ)).

49 ـ رصف المباني: ص 262، وحروف المعاني للزجاجي: 1/ 12، 11، ورأي الكسائي والسجستاني (ت 248هـ) ومن رافقهما؛ إنّ معنى الردع والزجر ليس مستمراً فيها، فعند الكسائي تكون بمعنى (حقاً) وعند السجستاني بمعنى (ألا) وعند الفراء بمنزلة (إي) و(نعم)، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، جمال الدين عبد الله بن يوسف ابن هشام الأنصاري، تحقيق د. مازن المبارك ومحمد علي حمد الله: 1/ 249، 250، مكتبة سيد الشهداء، ط2، قم، 1412هـ، 1991م.

50 ـ ((قال لي ابن الأعرابي قال لي المفضل بن محمد الضبي قلت لأعرابي منا ما البلاغة قال الإيجاز في غير عجز والإطناب في غير خطل، قال ابن الأعرابي فقلت للمفضل: ما الإيجاز عندك قال: حذف الفضول وتقريب البعيد قال ابن الأعرابي: قيل لعبد الله بن عمر لو دعوت الله لنا بدعوات فقال: اللهم ارحمنا وعافنا وارزقنا فقال رجل: لو زدتنا يا أبا عبد الرحمن فقال نعوذ بالله من الإسهاب)) البيان والتبيين: 1/ 67. ((الإشارة إلى المعنى والإيجاز هو البلاغة)) البيان والتبيين: 1/ 76 وينظر صبح الأعشى في صناعة الإنشاء: 1/ 362.

❑❑

هنري إبسن
والأحلام اللاواقعية

د. غالب سمعان

تنتمي مسرحية (حورية من البحر The Lady from the Sea) للكاتب النرويجي هنري إبسن Henrik (1828-1906) Ibsen إلى المرحلة الثالثة من إبداعه الأدبي، وفيها عالج المشكلات الاجتماعية المتنوعة، ومن ضمنها العلاقة الزوجية، وطبيعة الإشكاليات التي تواجه الزوجين أثناء حياتهما المشتركة، وتدفع بعلاقتهما أحيانا إلى حافة الانهيار، ومع ذلك فإن هذه المسرحية تتضمّن أيضا عناصر من المرحلة الختامية في إبداع الكاتب، ومن ذلك الأزمات النفسية التي تعانيها الشخصيات، وصراعها الداخلي الناشئ عن دوافعها المتباينة، والهادف إلى تحقيقها لذاتها، وبناء حياتها الوجودية الخاصة بها. وأهم ما في المسرحية المذكورة هو العلاقة الزوجية التي تربط الدكتور فانجل بزوجته إليدا، وتطوراتها الدرامية، فالدكتور فانجل يحيا مع ابنتيه اللتين تكبران وتبلغان سن الرشد، وهو يقرّر الزواج من إليدا بعد وفاة زوجته الأولى، ويعيش وإياها فترة كزوجين ينجبان خلالها طفلة لا تلبث أن تموت لتبدأ بينهما حقبة من الانفصال الوجداني، حيث تنأى إليدا بنفسها عنه، ولا تحيا معه كزوجة كما كانت في السابق، وفي هذه المرحلة تبدو على صلة عاطفية قوية بالبحر، فلا تتخلّف عن السباحة فيه كل يوم، بصرف النظر عن الحال الجوية القائمة، وكثيرا ما أوحى مظهرها إلى الآخرين بأنها أشبه ما تكون بحورية البحر، التي خرجت منه ولا تعرف طريقها إليه مرة أخرى. وفي بداية المسرحية يحاول الرسّام بالستيد الذي

يمتهن إلى جانب الرسم، أعمالا متنوعة في بلدته النرويجية الصغيرة، التي يرتادها الزوار الأجانب، إتمام لوحة "موت الحورية" التي يصوّر فيها حورية خرجت من الماء، وضلّت طريقها إلى البحر، فجلست على الصخرة تنتظر موتها، وذلك في إشارة رمزية دالة على تعلق الزوجة إليدا بالحلم الذي ينطوي على اللامتناهي Infinite وإمعانها في الفرار من واقعها، غير أنها إشارة غير دقيقة بالطبع، فالأصح أن ينطلق الإنسان من المحدودية الواقعية الذاتية باتجاه المثال الأعلى أو اللامتناهي، فإذا التصق بالأحلام وأصبح غير واقعي في أدائه الحياتي، فإنه يعرض بذلك حياته الوجدانية لمخاطر حقيقية، ولا مفر أمامه من العودة إلى الواقع والمحدود، وهو ما يمكن رصده لدى الزوجة الحالمة إليدا، التي تنفر من واقعها لعدم انسجامها مع زوجها، وتندفع باتجاه المجهول واللامتناهي، اندفاعا ارتكاسيا زائفا، وترجع إلى الواقع أخيرا، بعد امتلاكها لحريتها في الاختيار، وتحمّلها المسؤولية الناجمة عنه، وتدرك أن الحياة الحقيقية حياة واقعية، وليست تهويمات وأوهام باطلة. ودون أن تكون انطلاقة أبي العلاء المعري (1058-973) في قصيدته الفخرية (ألا في سبيل المجد) ذات طابع أخلاقي مثالي، بقدر ما هي ذات طابع أخلاقي إرادي، فإنه أشار في آخرها، إلى أن الحكمة تقضي على من يهدف إلى إدراك العزّ، أن يظلّ في حيّز المتناهي Finite والتوسّط، فالبدور توقّى النقص عندما تكون أهلّة، وليس عندما تكون كوامل:

فإن كنت تبغي العزّ ابغي توسّطا
فعند التناهي يقصر المتطاول
توقّى البدور النقص وهي أهلّة
ويدركها النقصان وهي كوامل

ومع ذلك فإن الإيمان بالمثال الأعلى الماورائي، يستدعي أن يعتبر المؤمن به، نفسه مثاليا في البدء أي في جوهره، وواقعيا في المرحلة الثانية، التي يختبر فيها الشؤون الحياتية المتنوّعة، ومثاليا مرة أخرى في المرحلة الأخيرة، على ما بدا في قصيدة (ألاستور أو روح العزلة) للشاعر الرومانتيكي الأفلاطوني الإنكليزي بيرسي شيلي (1822-1792) Percy Shelley. ويبدو أن الدكتور فانجل لم يهتم كثيرا بإرادة زوجته الحرة، في بداية حياته الزوجية معها، ولذلك فهي تنفر من العلاقة القائمة بينهما، والتي تفتقر إلى التوزان، وإلى المقوّمات الوجودية الفردية، من مثل حرية الإرادة، والقدرة على اختيار نمط الحياة، وتحمل المسؤولية المتأتية عن القرارات الوجودية، والواقع أن العاطفة التي

تربطهما، تتراجع إلى الحدّ الذي يجعلهما يعيشان معا، دون أن تكون هناك علاقة زوجية بينهما، وفي تلك الأثناء تكون إليدا قد التقت بالبحار الغريب، الذي اعتاد التنقل بين بلدان العالم، وأخذ منها وعدا بالحياة المشتركة معه، وذلك عندما التقط خاتما من إصبعه وآخر من إصبعها، ورمى بهما في البحر، في إشارة منه إلى ارتباطهما كزوجين، على أن حياتهما في حال إتمام مشروعهما، وكونهما على ثقة من أن كلا منهما يحب صاحبه، حبا صادقا وأبديا، تبدو غامضة وحالمة ومنتمية إلى البحر، وخالية من أية أبعاد اجتماعية واقعية مألوفة، ومع ذلك فإنهما يسترسلان في أحلامهما إلى حد بعيد، ولربما أمكن اعتبار حبهما، والحالة هذه، قائما على ركائز مكوّنة من أهواء وعواطف قوية، بأكثر من كونه حبّا ميتافيزيقيّا لا يطلب الالتصاق بالواقع، والتعامل مع متطلبات الزواج بواقعية عملية. ومع بروز الجانب الأخلاقي الذي تمثله فضيلة العفة، في علاقة الحب التي ربطت الشاعر قيس بن الملوح (توفي 688) بحبيبته ليلى، فإن طبيعة هذه العاطفة المتقدة، التي احتمل تبعاتها طوال حياته، تنتمي إلى ما هو ميتافيزيقي، وغير واقعي، وتمثل في الوقت نفسه، واقعا وجوديا ذاتيا حقيقيا، وليس ارتكاسا غير نابع من أعماق النفس، كذاك الذي اجتذب إليدا، وبدا أنه المكوّن الداخلي الذي يدفع البحار الغريب إلى نوع من الأداء الحياتي الطليق، من دون أن تكون في حياة أي منهما إشارات كافية للتدليل على أنهما عاشا طورا وجوديا أخلاقيا، وارتكزا على ما ينطوي عليه من اعتبارات أخلاقية اجتماعية، كالواجب والمسؤولية، ليقفزا إلى طور إيماني يقتربان فيه من اللامتناهي، ويعبّران عن شوقهما للتلاشي فيه. وعادة ما يتم ربط الميل إلى جعل الفرد يتمتع بأسبقية على المجموع، والإشادة بأخلاق الحرية والانطلاق، وليس بأخلاق الواجب أو الخضوع، بالميل إلى اللامتناهي على حساب المتناهي المحدود، ووفق هذا الاعتبار، فإن إليدا والبحار الغريب يميلان إلى اسكتناه اللامتناهي، لكنهما يفشلان في الكيفية التي ينشدانه من خلالها. وفيما يتعلق بإليدا، يتضح أن عدم رضاها عن حياتها الزوجية مع الدكتور فانجل، يدفع بها باتجاه الحلم الغامض، بالإضافة إلى وجود عنصر عائلي ورثته عن والدتها، التي يرد ما يؤكد جنونها أثناء حياتها. وأمام هذه الحال يشعر الدكتور فانجل أنها ربما تكون على صلة وجدانية بالمعلم أرنولم، الذي التقت به قبل زواجهما، وتحادثا معا عن الزواج، الأمر الذي يجعله يستدعي هذا المعلم، ويطلب إليه الحضور إلى منزله

بقصد الزيارة، ليكتشف لاحقا أن زوجته إليدا قد تعلقت بالبحار الغريب، الذي يمارس عليها تأثيرا تصفه بالشيطاني، لأنه يمتلك عليها إرادتها، فتتلاشى وتضعف أمامه، وتنجذب إليه دون أدنى قدرة على المقاومة. وفي السياق نفسه تصرّح بأن البحر يملأها بإحساس باعث على الرهبة والخوف، وبالفعل فإن البحر باتساعه وجبروته، يبعث في النفس شعورا بالجلال Sublime بأكثر مما يبعث شعور الجمال، الذي يصادفه المرء في مظاهر الطبيعة المألوفة. أما عن طبيعة الإرادة التي تختبر تناقضا أو صراعا بين المتناهي واللامتناهي، فإنها إرادة تنطوي على الأخلاقية، لكن صراعها الذاتي غير أخلاقي، من الناحية المبدئية، أي أنه لا يتعلق بإغراء دنيوي تعتبره آثما، على ما هو عليه الحال في مسرحية (باولو وفرانتشيسكا) للكاتب الإنكليزي ستيفن فيليبس Stephen Phillips (1864-1916) حيث يقع هذان البطلان العاشقان تحت تأثير حب شهوي عاصف، يجرّدهما من إرادتهما الأخلاقية تماما، فلا يقدران على مقاومته أبدا، وأمام هذه الحال يفكر كل منهما بحلّ لا ينبع من داخله، فالبطل يفكر بهجر المدينة، والبطلة تفكر بأن بقاء زوجها إلى جانبها كفيل بإنقاذها من مأزقها، والخطيئة الأخلاقية التي يقترفها هذان العاشقان، بأدائهما المأساوي، تقع بالرغم من كون باولو قريبا للزوج، وكون فرانتشيسكا امرأة متزوجة. وبشكل عام لا يتم التحدث لدى التأريخ لسيرة حياة جبران خليل جبران (1883-1931) بالطريقة ذاتها عن اندفاعه وراء الحب الشهوي، بالرغم من حدوث هذا الأمر في فترة أو فترات من حياته، والسبب هو أنه انتمى، وفق الإشارات التي تقدّمها كتاباته، إلى حيز المتناهي واللامتناهي، بأكثر من انتمائه إلى حيز الرذيلة والفضيلة، بالمعنى التقليدي المألوف، ففي كتابه (البدائع والطرائف) وتحت عنوان "البحر الأعظم" يتجاوز نماذج بشرية تمثل المتشائم والمتفائل والصوفي والدهري، وينطلق باتجاه الحلول فيما يعتبره "البحر الأعظم". وفيما يتعلق بعاطفة الحب بين الرجل والمرأة، فإنه ممن اعتقدوا بالحب الميتافيزيقي، اعتقادا قويا، ففي كتابه (عرائس المروج) الذي كتبه في مرحلة مبكرة من حياته الإبداعية، وتحت عنوان "رماد الأجيال والنار الخالدة" يروي حكاية ناثان ابن الكاهن حيرام، الذي وقف حياته على خدمة الإلهة عشتروت، إلهة الحب والجمال، وواظب على تقديم القرابين لها، وامتداحها في ترانيمه، وهو الذي أحب فتاة رقيقة اختطفها الموت، تحت تأثير لعنة أوقعتها عليها الأرواح الشريرة، وهكذا فإن الموت الذي يفرّقه عنها، يدفعه إلى هجران داره، والاختفاء في البرية، غير أن عواطف

العشاق من أمثاله، وأحلامهم، لا يقوى الموت أو الأزمان على إماتتها، وهكذا فإنهما يعاودان الظهور في صورة الراعي الرومانتيكي علي الحسيني، الذي يهبط عليه الحب من عل، والفتاة التي التقاها وأحبها في غابر الأزمنة، وهما يتذكران ما حدث لهما، ويحتفلان بلقائهما في هذا العالم مرة أخرى. وبصورة مبهمة عبر الشاعر الرومانتيكي عمر أبو ريشة (1910-1990) في قصيدة له حملت عنوان (الخزّان الأكبر) عن إمكانية كونه قد التقى في زمان سابق، المرأة التي التقاها في الواقع، الأمر الذي أثار حيرتها، وبالطبع ينبغي أن تكون المشاعر لدى العاشقين متماثلة، ومن غير المعقول أن يكون حب أحدهما للآخر حقيقيا وعميقا، دون أن يبادله الآخر العواطف ذاتها، ففي هذه المسرحية التي كتبها هنري إبسن، في المرحلة التالية على كتابته مسرحياته الاجتماعية الهامة، يتضح لدى تخلي إليدا عن البحار الغريب في النهاية، أن حبهما ليس حبا حقيقيا، وأن تعلق هذا الرجل بها يعاني من أوجه النقص، وفي أفضل الأحوال لا يشعر المرء بارتياح إن هو علم أن مجنون ليلى أحب ليلى حبا ميتافيزيقيا عفيفا، ملك عليه فؤاده، وأنها لم تحبه بقدر حبه لها، أو بالكيفية ذاتها، أو أن عنترة بن شداد العبسي (525-615) واظب على إعلان حبه لعبلة، وعلى محاولة استمالتها واسترضائها، دون أن تكون مهتمة بعواطفه نحوها، أو مالكة لعواطف كمثلها.

ومن الناحية الفلسفية تأثر هنري إبسن بالفيلسوف الدانماركي الوجودي سورن كيركجارد Soren Kierkegaard (1813-1855) الذي أثار في مؤلفاته قضايا الاختيار الحر، والمسؤولية الناجمة عن اتخاذ المرء لقراراته الهامة في الحياة، بالإضافة إلى قضية انطواء المرء على بعدي المتناهي واللامتناهي، وغيرها من القضايا الهامة، وإذا كانت الزوجة إليدا والبحار الغريب يعيشان بعد اللامتناهي، الذي ينأى بهما تماما عن الواقع، فإن الزوج فانجل يتصف بالواقعية، وكذلك تبدو النماذج الأخرى كالابنتين بوليت وهيلدا، التي تصل واقعيتها إلى حد إطلاقها لتصريحات جريئة بحق زوجة أبيها، وبحق النحّات الحالم لينجستراند، الذي يسعى إلى التعلق بإحداهما، فيجد أن بوليت أكثر عاطفية من أختها، فيطلب إليها أمام عدم وجود إمكانية للزواج منها، أن تفكر به أثناء غيابه خارج البلاد، ويؤكد لها أن شعوره بوجود امرأة تفكر به، ويحلم وإياها باللقاء، تساعده تماما على الابتكار، وهي تعده بذلك رغم عدم اقتناعها بما يقوله، وعندما يحدثها عن ضرورة أن يتزوج الفنان، وأن تتبنى

زوجته أفكاره، وتتولى مهمة مساعدته على تهيئة الأجواء الملائمة للابتكار، والتي تترافق مع تعديلها لطبائعها، بما يتفق مع طبائع زوجها الفنان، فإن بوليت تتهمه بالغرور. ومما تقرره هيلدا لدى طرح إمكانية زواجها منه، طرحا عابرا وغير جدّي تماما، أنها لا يمكنها الإقدام على ذلك، بالنظر إلى أنه لا يملك مثقال ذرة، ولا حتى ما يقيم أوده، وبالطبع لا ينبغي للرجل أو للمرأة إطلاق أقوال تؤذي الطرف الآخر، إيذاء معنويا، ومما يقال عن الشاعر الرومانتيكي الإنكليزي جورج بايرون George Byron (1788-1824) أنه أحب قريبة له حسناء تدعى ماري تشوورث، واعتاد التنزّه معها في المروج القريبة من دارهما، لكنه سمعها ذات مرة تخبر خادمتها أنها لا تهتم به، وهو الغلام الأعرج، اهتماما حقيقيا، الأمر الذي أساء إليه معنويا، وساهم إلى جانب عوامل أخرى، في صوغ مأساة حياته. وفي كل الأحوال يبقى لينجستراند ذلك الفنان المعتل الصحة، والحالم بواقع ليس من اليسير أن يتحقق كما يوده، بالإضافة إلى ما فيه من ميل إلى تحوير أو تعديل إرادة الزوجة، بما يوافق إرادة الزوج الفنان، أما هيلدا فإنها تعتبر اعتقاده بالقدرة على الإبداع، لمجرد وجود امرأة في مكان ما تفكر به، ويحلم بلقائها في يوم من الأيام، شأنا مثيرا وفي منتهى الغرابة، ومع ذلك فإن الدارس الذي يتأمل الوقائع البشرية، ينبغي له أن يأخذها على أنها وقائع حقيقية وغير زائفة، ومن ذلك نوعية العلاقة التي ربطت الشاعر الإيطالي دانتي أليجييري Dante (1265-1321) Alighieri بالفتاة بياتريتشي التي أحبها، حبا أبديا، وهي العلاقة التي تبدو غريبة وفق الاعتبارات الحالية، والتي لا يقدر العقل المعاصر لدى أكثرية البشر، على مقاربتها مقاربة قادرة على استكناه أبعادها تماما، فلقد علقت في وجدانه، وبقيت ملهمته طوال حياته، رغم وفاتها الباكرة، وعندما كتب (الكوميدية الإلهية Divine Comedy) جعل الشاعر الروماني فرجيليوس (70-19 BC) Virgil دليله في "الجحيم" و"المطهر" وأخيرا خلّفه وراءه عندما وصل إلى "الفردوس" وأصبح تحت رعاية بياتريتشي، التي قادته إلى رؤية النور الإلهي، والظفر بالمتعة الروحية الكبرى. وإذا كانت بوليت تتزوج أخيرا، المعلم الواقعي أرنولم، فإن في هذا إشارة إلى ما يحدث في واقع الحال، فالواقعية تبقى ضرورية لدى الإقدام على إنجاز المشاريع الحياتية، وكلما التصق المرء بالواقع التصاقا إيجابيا، كلما كانت فرص النجاح أمامه أوفر، والمعروف أن لوسي في رواية (قصة مدينتين) للكاتب الإنكليزي الواقعي تشارلز ديكنز Charles (1812-1870)

Dickens تتزوج من دارنيه، الذي يبدو أكثر واقعية من كارتون، دون أن يكون في هذه الحقيقة، إساءة إلى الطبيعة الإيثارية التي انطوى عليها كارتون، والتي لم يملك دارنيه ما يماثلها. ولينجستراند يبدو غريبا بأقواله، أمام أولئك الذين لم يستمعوا إلى مثلها، ولم تتم تربيتهم أو تعليمهم بطريقة تمكّنهم من استقبال تلك الأقوال، استقبالا طيبا، ومن ذلك اعتباره الحادث الذي ألمّ بالسفينة، التي كان على ظهرها، لدى غرقها في القنال الإنكليزي، وما استتبع ذلك من رض أصاب صدره باحتقان، حادثا يبعث الرضا في نفسه، لأنه جعله يكتفي بإمكانية صيرورته إلى نحّات، وإنجازه لما يمكنه إنجازه من منحوتات لها قيمتها، وثمة اختلاف كبير عن الفيلسوف الرواقي إبكتيتوس Epictetus (55-135) الذي كان عبدا، ولدى إقدام سيده على قطع ساقه، أنباه بأنه على وشك أن يقطعها بالفعل، وأخيرا قال له: "ألم أخبرك بأنك على وشك أن تقطعها"؟ وإبكتيتوس هو الفيلسوف الذي دافع عن حالة "الرضا" وقبول ما تأتي به الأقدار برحابة صدر، وأهم ما ساعده في موقفه بنيانه الأخلاقي المتين، الذي لا يوجد ما يماثله لدى لينجستراند، والواقع أن هنري إبسن رسم في مسرحيته، نماذج بشرية لا تمثل تماما المواقف التي تدافع عنها وتعتقد بها، ولا تملك الثقة الكافية للاندفاع باتجاهها، أي أنها لا تملك المؤهّلات الذاتية التي تمكّنها من إدراك أهدافها وأحلامها اللاواقعية. والمعلوم أن الشاعر الألماني راينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke (1875-1926) امتلك ميلا روحيا عميقا، وتعلّق بالأحلام والرؤى، وأحب بنفنوتا الحبيبة المجهولة، حبا عميقا، وتبادل معها رسائل الحب دون أن يراها، وعندما التقى بها أخيرا لم يتزوج منها، بل بقي على حبه العذري لها، وفيما بعد التقى الفنانة كلارا رستوف التي تتلمذت على النحّات المعروف أوغست رودان (1840-1917) Auguste Rodin واتفق معها على أن يتزوجا، وهو ما حدث في الواقع، غير أنه غادرها بعد فترة قصيرة، والتحق بالنحّات الذي كانت زوجته قد تتلمذت على يديه، فأصبح سكرتيرا له، وتعلم منه الصبر والصلابة والإصرار على إنماء العالم الجواني، والوصول إلى العزلة المثمرة، وما يعنيه ذلك من انصراف عن الزواج، ومتطلبات تكوين الأسرة. ومن ناحية أخرى فإن مشروع لينجستراند الهادف إلى نحت تمثال امرأة نائمة وقلقة، وبجوراها يقف حبيبها البحار الذي تخلت عنه، وتزوجت من غيره، يوحي بالإضافة إلى ما يوحي به أداؤه العام، بأنه نموذج رومانتيكي، وغير عملي، ليس فقط بشأن الحب المثالي الحالم الذي

يود تمجيده، بل إلى الحد الذي يجعله ينتظر الإحسان من رب نعمته، عله يستطيع السفر إلى الجنوب، وإنجاز رسالته الفنية. وبطريقة مشابهة اعتمد الكاتب الرومانتيكي الحالم جبران خليل جبران بعد سفره إلى الولايات المتحدة الأمريكية، على المعونة المادية والمعنوية التي قدمتها له ماري هاسكل، على الرغم من أن أفراد العائلة سافروا إلى تلك البلاد البعيدة، علهم يتمكنون من كسب المال اللازم لإنقاذهم من الفاقة، التي ألمت بهم في بلدهم لبنان، في مطلع القرن العشرين، ومما يقال في هذا السياق، أنه عرض الزواج على تلك السيدة الأمريكية، وأنه في الوقت ذاته لم يرغب حقا في الزواج، واحتمال تكاليف الحياة الزوجية، التي بدت عائقا أمام إنجازه لرسالته الأدبية والفنية، ومن ناحيتها أبدت اهتمامها بأن يظلا صديقين ودودين، وعندما تزوجت أخيرا، بارك زواجها وتمنى لها إدراك ما تصبو إليه نفسها. وفي الأدب الإنكليزي انطلق الشاعر الرومانتيكي جون كيتس John Keats (1795-1821) وراء الأحلام، واعتمد بإفراط عظيم، على طاقة التخيّل الخادعة، وغير المجدية، لدى محاولته التخفيف من حدة المعاناة، التي تعيّن عليه أن يواجهها، في حياته القصيرة، ففي قصيدته (السيدة الجميلة القاسية) يعبر عن أمنيته بلقاء امرأة فاتنة، وخارقة الحسن، غير أن نهاية القصيدة تبدو مأساوية، فالحلم ليس واقعا قائما، والعودة إلى الواقع تترافق مع معاناة، لعبت الدور الأكبر في نفوره من وقائع الحياة، وأحداثها المؤلمة، وثمة شأن آخر يبعث الألم في النفس، فالسيدة المذكورة تجذبه بفتنتها، وتجرده من إرادته، وتتخلى عنه في النهاية، مثلما تخلت عن غيره. وفي قصيدته الأخرى (أغنية إلى العندليب) يستعين بالتخيّل أيضا، ليحظى بالسعادة الغامرة التي افتقدها في الواقع المادي الملموس، وليعود في نهايتها إلى واقعه المأساوي، متهما التخيل بالخداع والزيف. وإذا كان الشاعر المهجري فوزي المعلوف (1899-1930) قد لجأ إلى التخيل الهادف إلى الابتعاد عن الواقع ومشكلاته، والمعاناة الناجمة عن الأحوال الحياتية، والنفسية المتشعبة، وعاد في نهاية قصيدته (على بساط الريح) ليختبر البؤس والشقاء، مرة أخرى، فإن القيمة التي أعطاها للتخيل، كوسيلة لمداواة الألم، تبقى أقل مما لدى جون كيتس بكثير. ومهما يكن من أمر فإن بوليت تتزوج أخيرا من المعلم أرنولم، الذي يكبرها بالعمر، ويتصف مثلها بواقعية لا بد منها، إذا أراد المرء أن يحيا حياة متوازنة، ودائما هناك إصرار من الكاتب على إبراز القيمة الكبرى للإرادة الحرة Free Will وضرورة ألا يعمد الزوج، أو أحد الطرفين المتحابين، إلى

تجاوز حدوده، وفرض أدنى قدر من الإملاءات الإرادية على الطرف الآخر، وثمة ربط بين عاطفة الحب الأصيلة، وبين النمو الوجداني الداخلي الذي يترك للآخر الحق في الاختيار، واتخاذ القرارات الوجودية، دون أي إكراه أو قسر. وهكذا فإن الدكتور فانجل يبذل قصارى جهده، من أجل إصلاح الخلل في علاقته الزوجية مع إليدا، وأداؤه يتصف بالواقعية الشاملة، فهو يترك لزوجته حرية الاختيار، عندما يعلم أن إرادته قد سيطرت على إرادتها، وأنه اتصف بالأنانية عندما تصرف بطريقة جعلت إرادتها غير قادرة على اتخاذ القرار السليم، والتعلق به تعلقا حرا، وعندما تشعر إليدا أن حريتها باتت ملكا لها، وأنها قادرة على التصرف وفق مشيئتها الذاتية، فإنها تتخذ قرارها برفض البحار الغريب، والعودة إلى الحياة الطبيعية مع زوجها، أي أنها تتخلى عن الأحلام الغامضة لصالح الوقائع الملموسة. ومما يلفت النظر هنا، أن الدكتور فانجل يؤكد لها بإخلاص وصدق، لدى إقدامه على منحها الحرية الكاملة للاختيار بينه وبين البحار الغريب، أنه إنما يفعل ذلك من فرط حبه لها، أي أن الحب الذي يملأ عليه جوارحه تجاهها، لم يعد فيه أدنى قدر من الرغبة في التملك، وهو حب حقيقي لأنه غير مشروط، وبالطبع فإن إليدا التي ترصد هذا التطور الإيجابي بسرور وشوق، تتخلى عن البحار الغريب، وتتنكر له، وأكثر من هذا فإنها تتطاول عليه، وتستنكر نمط حياته، وتتعلق بزوجها الدكتور فانجل تعلقا وجدانيا قويا. والواقع أن هذا التغير هو الشأن السيكولوجي الهام في المسرحية، وهو ليس تغيرا أخلاقيا، كذاك التغير الذي يصادفه القارئ في عدد من مسرحيات الكاتب الأخرى، من مثل (أيولف الصغير)، فالتغير فيها يعني الانتقال من مرحلة جمالية، يندفع المرء فيها وراء إرضاء حوافزه السيكولوجية، والتمتع بالحياة الدنيا، مع ما يرافق ذلك من تجاهل للقيم الأخلاقية، وإحساس بالذنب، وافتقاد إلى راحة الضمير، إلى مرحلة أخلاقية، يتم فيها التكفير عن الخطأ الأخلاقي، الذي تم اقترافه. ومثلما يمنح فانجل زوجته إليدا ما يمكن اعتباره حقوقا وجودية مشروعة، فإن المعلم أرنولم يعد بوليت باحترام إرادتها الحرة، ورغبتها في الخروج من الدائرة الضيقة، التي تحيا فيها دون اقتناع أو رضى، ويتعهد بتقديم العون لها، وإفساح المجال أمامها، كي تتعرف على العالم، وتكتسب الخبرات اللازمة كي تحقق ذاتها الوجودية الفردية، أما الفنان لينجستراند فيظل على اعتقاده بأن على الزوجة أن تعدّل طباعها، كي تتوافق مع طباع زوجها القادر على تقديم العطاءات الإبداعية، دون أن تكون هناك أدلة كافية على امتلاكه لتلك

القدرة المزعومة التي يفترض وجودها. وعلى أية حال فإن المرأة لعبت دورا هاما في دفع أعداد من الأدباء والفنانين إلى الإبداع الأرقى، ويبدو أن الشاعر الإنكليزي الرومانتيكي وردث وورث William Wordsworth (1770-1850) كان واحدا ممن أتيحت لهم فرصة الارتباط بامرأة قادرة على إنماء قدراتهم على الابتكار، وفي مقابل ذلك اتصفت جان ديفال التي اتخذها الشاعر الفرنسي شارل بودلير (1821-1867) Charles Baudelaire خليلة له، باستهتارها، وإغفالها لما تنطوي عليه أشعاره من قيمة إبداعية، وليس مستبعدا إقدامها على إتلاف بعض منهم. ومما يبعث الألم في النفس، لدى الاطلاع على سيرة حياة المفكر والشاعر الإيطالي جياكومو ليوباردي (1798-1837) Giacomo Leopardi إصرار والديه على بقائه في البلدة القليلة الشأن التي نشأ فيها، ورفضهما سفره إلى روما، وغيرها من المدن الإيطالية، بقصد التعرف إلى الحركة الفكرية فيها، وعرض ما في حوزته من إبداعات فكرية، خارج حدود الدائرة الضيقة التي شبّ عن الطوق فيها، واكتسب معارفه في محيطها، دون مساعدة هامة من أقاربه أو غيرهم، على أنه تمكن بعد لأي، من الحصول على تصريح، يجيز له السفر والتجوال، وهو ما فعله في الواقع، وإن كانت آفاقه الفكرية، الأكثر اتساعا من أية آفاق صادفها في حياته، قد أبقته وحيدا ومعزولا. ولدى تحدثه عن "الزواج" في مؤلفه (النبي) يدعو جبران خليل جبران الرجل والمرأة إلى الإبقاء على المسافة، التي تعني في حال وجودها بينهما، احترامهما للإرادة الحرة المتفرّدة التي يتصف كل منهما بها، وهو ما يعني أنهما أكثر اقترابا من الحقيقة التي تستبطن الكيان البشري، وأن حبهما أكثر تعبيرا عن علاقة الحب الأصيل. وفي الأدب الألماني في القرن التاسع عشر، برزت دعوة الشاعر فريدريك هولدرين (1770-1843) Friedrich Holderlin إلى ضرورة بقاء الزوجين أو الحبيبين في حالة من الاتحاد الحر، وهو الشاعر الذي مال إلى التوحّد، والانطواء على حياته الوجودية الذاتية، كالفيلسوف الدانماركي الوجودي سورن كيركجارد. والواقع أن إقدام فانجل على التخلي عن الرغبة الأنانية في تملك إليدا، والسماح لها بمقابلة البحار الغريب، والتحدث إليه بحرية، بدا بمثابة الخطوة الأساسية التي لا مهرب منها، إذا ما أراد مداواتها بعزيمة صادقة، وإخراجها من الحال المأزومة التي تردّت فيها، واستردادها في الخطوة اللاحقة، وهو ما تحقق في الواقع لهما معا. ويبقى الفارق كبيرا جدا، بين هذا القدر العادي من الأنانية، وبين ذلك القدر الكبير الذي يجعلها

أنانية راغبة في التملك التام للطرف الآخر، على ما يظهر في مسرحية الكاتب الأخرى (أيولف الصغير) حيث تتعلق ريتا بزوجها ألمرز بقوة، وتسعى إلى امتلاكه، وتشعر بالغيرة إلى الحد الذي يجعلها ترفض قيامه بواجبه كأب، تجاه ابنهما، الذي تسبّب اندفاعهما وراء المتعة الحسية، في وقوعه وإصابته بالشلل، كما أنها ترفض وجود علاقة أخوية ودية بين زوجها وأخته أستا، وهذا الأداء يفسح المجال أمام ظهور امرأة ساحرة على مسرح الأحداث، وانتهائها بغرق أيولف وموته، الذي يفاجئ الزوجين ويصدمهما، فيشعران بالأسف، وتبكيت الضمير، ويندمان على إهمالهما له، ويسعيان إلى التطهر أخيرا. وفي رواية (السأم) للكاتب الإيطالي ألبرتو مورافيا Alberto Moravia (1907-1990) يحاول البطل امتلاك الخليلة التي أنشأ معها علاقة حب شهوية، فلا يتحقق له ما يصبو إليه بتمامه، ولا يقوى على ضبط انفعالاته، التي تجرفه في أداء متهوّر، يؤدي إلى افتقاده القدرة على التحكم بسيارته، أثناء القيادة، وإلى استفاقته من الغيبوبة التي ألمت به، في المشفى التي تم نقله إليها، ليكتشف أن الأداء الرغبوي التملكي غير سليم، وبالطبع لن يكون بالإمكان إقامة حدود فاصلة، بين حالة السأم التي أنشبت أظفارها في روحه، وبين أدائه الرغبوي التملكي.

وكان الفيلسوف الرواقي إبكتيتوس قد أشاد بالحرية إشادة عظيمة، واعتبرها أجل الخيرات وأوفر النعم التي منحها الله للإنسان، وليس من المعقول أن يسلبه إياها أبدا، وهذه الحرية تتعلق مباشرة بالإرادة البشرية، التي ترفض أي إكراه أو قسر، حتى ولو كان فيه تهديد لحياتها، أي أن الحرية تتعلق بعواطفنا وأهدافنا وميولنا، ولا تتعلق بممتلكاتنا التي يقدر الآخرون على سلبنا إياها، وهذا الاعتبار للحرية لا يعني أن التمتع بها يسير، فأن نكون أحرارا بالفعل، يعني أن نمتلك القدرة على تحرير أنفسنا من إشراطاتها، ومن الإكراهات التي ارتبطت بها، ووفق هذا المعنى فإن الزوجة إليدا لم تكن حرة أبدا، عندما ارتبطت بزوجها الدكتور فانجل، فلقد فعلت ذلك بوجود قدر من الإكراه، أدى إلى ابتعادها التدريجي عنه، وارتباطها بالبحار الغريب، الذي مثل لها الانطلاق والحرية الحقيقية، غير أنها اكتشفت أن ارتباطها به ينطوي هو الآخر على عبودية من نوع ما، فقد تلاشت إرادتها أمام تأثيره الشيطاني عليها، فانجذبت إليه بدافع لا سبيل إلى الفكاك من أسره، إلى أن حرّرها زوجها أخيرا من هذا المأزق، عندما أعاد لها حريتها على الاختيار، فتمكنت من العودة إلى الواقع،

والتخلص من تأثيرات البحار الغريب عليها. وفيما يتعلق بالأحلام غير الواقعية، تهجم الكاتب الفرنسي الواقعي جوستاف فلوبير Gustave Flaubert (1821-1880) على التهويمات الرومانتيكية، والاسترسال وراء الأحلام والأوهام غير الواقعية، ومع ذلك فإنه زاوج، في مؤلفاته، بين الواقعية والرومانتيكية، ففي روايته الواقعية الهامة (مدام بوفاري) تنفر هذه السيدة من زوجها ذي الطباع العادية الباعثة على سأمها، وتتقرب في البداية إلى الشاب ليون الذي يشاركها ميولها الرومانتيكية، لتقع بعدها ضحية الرغبات العاطفية للشاب الواقعي رودولف، على أن الواقع الذي تحياه يتصف بالانحدار، الذي ينتهي بأزمة تجتاح كيانها، وتدفعها إلى الانتحار في النهاية. واللافت أن الميل للانطلاق لدى إليدا والبحار الغريب، يترافق مع عواطف عميقة، وهذه العواطف تتخذ لنفسها مسارات متباينة وخطرة، فالبحار الغريب يقترف جريمة قتل بحق الكابتن في إحدى الرحلات البحرية، وهذه الجريمة غير معزولة عن التكوين النفسي الذي ينطوي عليه، ومع ذلك لا يمكن اعتباره مجرما بالمعنى المألوف للكلمة، وكمثله فإن البطل (فاسينوكان) في رواية الكاتب الفرنسي أونوريه دو بلزاك Honore de Balzac (1799-1850) التي حملت اسمه، يرتكب جريمة قتل، ويعشق باندفاع عاطفي عميق، ولا يحكّم العقل في أهوائه، وإلى ذلك يميل إلى التملك المادي بإفراط كبير. وبالطبع يمكن وصف السيطرة التي مارسها البحار الغريب على إليدا بغير المنطقية أو العقلانية، والكاتب يكتفي بالإشارة الرمزية إلى اللامتناهي، الذي يمثله البحر والمجهول، والأحلام اللاواقعية. ولدى اندفاع جبران خليل جبران باتجاه اللامتناهي كان لا بد للإرادة الفردية لديه، أن تتراجع كي يتمكن من التلاشي في الإرادة الكونية الكلية، وهو أداء إيماني لا يستلهم العقل أو التفكير المنطقي، بل العواطف وأشواقها، وفي قصيدته (أغنية إلى العندليب) يعبر جون كيتس عن عاطفة مشابهة صوريّا، عندما يتمنى التلاشي مع الألحان التي يطلقها العندليب في أعماق الغابة، في الوقت الذي يكون فيه قد تخلى عن إرادته الفردية، وهو الشاعر الرومانتيكي الذي دأب على ذم العقلانية، الأمر الذي أفسح المجال أمام العاطفة وطاقة التخيل كي ينطلقا انطلاقة عظمى. وهكذا فإن الاندفاع الوجداني الذي امتدحه هنري إبسن في هذه المسرحية، إنما هو العودة من اللامتناهي الارتكاسي إلى الواقعي، وبالطبع فإن إمكانية اعتبار الواقع مثاليا، واعتبار المثال واقعيا، إمكانية قائمة، إذا ما تم النظر إلى السيكولوجية التي تنطوي على الإمكانية

المذكورة، فالواقع واقعها والمثال مثالها.

ومن الميزات التي يتصف بها الدكتور فانجل النزاهة والاستقامة، والاعتراف بأنه كان أنانيا لدى إقدامه على الزواج من إليدا، بالطريقة التي تم بها ذلك الزواج، وهو يتخلى عن الأنانية، ويطلب إلى المعلم أرنولم القيام بزيارته، ظنا منه بأن زوجته تحب هذا الرجل دون سواه، ليكتشف أنها على علاقة مع البحار الغريب، وفي رواية (السمفونية الرعوية) للكاتب الفرنسي أندريه جيد -1951) Andre Gide (1869 تنشأ علاقة حب بين الأب وجيرترود التي تحب في الواقع، الابن وليس أباه، الذي يكتشف بعد فوات الأوان، تصرفه بطريقة أنانية منعت التلاقي بين الحبيبين، وأدت إلى موت جيرترود. ومن ناحية أخرى فإن افتراض الدكتور فانجل وجود علاقة بين زوجته والمعلم أرنولم، لا يولّد في نفسه الغيرة، التي تلعب دورا سلبيا، وتعرقل إصلاح الحال القائمة، وهي ظاهرة يمكن رصدها لدى البطل ميتيا في رواية (غرام ميتيا) للكاتب الروسي إيفان بونين Ivan Bunin (1870-1953) حيث يتألم البطل المذكور لدى علمه بإمكانية وجود علاقة غرامية، بين حبيبته ومدير المسرح الذي تعمل لديه، وهذه الحقيقة تجعله في حيرة من أمره، وتدفع به إلى الانتحار أخيرا. وثمة مفارقة تنشأ لدى محاولة فانجل، الذي يحيا في حيز المتناهي، التحاور مع البحار الغريب الذي يحاول التقرب إلى الأحلام واللامتناهي، ومن ذلك وصفه للأفعال التي يقوم بها هذا البحار بالألاعيب الصبيانية، والواقع أن النموذج الواقعي لا يستطيع فهم أفعال غير واقعية، وإليدا التي تقع في غرامه، تصف نفسها بالمريضة أو المجنونة، وتختبر نوعا من الصراع بين تعلقها بالحلم الرومانتيكي الغامض، وبين واقع نفسي متناه بطبيعته، وضروري للإبقاء على علاقتها الواقعية بالدكتور فانجل. وفي هذا السياق يبدو مرة أخرى، إصرار جبران خليل جبران على اللامتناهي، ورغبته الحارة في التملص من المتناهي، في مطلع كتابه (المجنون) عندما يتجرّد من كل ما يربطه بالمتناهي، وهي حالة اندفع باتجاه آفاقها المحفوفة بألوان من الخبرات العميقة، الفيلسوف سورن كيركجارد لدى إقدامه على فسخ خطوبته مع الحسناء ريجينا أولسن، وتوغله في المرحلة الوجودية الإيمانية، وكلاهما انطوى بشكل جلي على بعدي المتناهي واللامتناهي في قرارة نفسه، وانطلق من المتناهي باتجاه اللامتناهي، الهادف إلى الاتحاد الصوفي بالله خالق الكون، دون أن يكون أداؤهما ارتكاسا زائفا، بقدر ما هو حقيقي وصادق. أما المفارقة التي تبدّت عندما حاول فانجل

التحاور مع البحار الغريب، فتبدو بارزة فيما يعترض البطل (دونكيشوت) من عراقيل وعقبات، في الرواية الخالدة للمؤلف الأسباني سيرفانتس Cervantes (1547-1616) فالناس الواقعيون ومنهم خادمه سانشا بانثا، يستغربون ما يصدر عنه من أقوال وأفعال، وهو البطل الذي تحرّكه فكرة المثال الأخلاقي الأعلى، إلى الحد الذي يجعله مجنونا بالفعل، وتجسيدا غير واقعي لها. وهناك إلى جانب فكرة اللامتناهي اعتراف بما يمكن أن يكون سحرا أو بارا بسيكولوجية خارقة للطبيعة، فالزوجة إليدا تشعر بالخوف، في الوقت ذاته الذي يقرأ فيه البحار الغريب خبر زواجها، أثناء إبحاره في القنال الإنكليزي، وثمة تشابه بين عينيه وعيني الطفلة التي ماتت، على ما تردده على مسامع زوجها، وعندما تنظر اللؤلؤة البيضاء المائلة للزرقة، التي يعلقها البحار على صدره، فإنها تشعر بتأثيره المخيف، أما الدكتور فانجل فيحافظ على تفكيره المنطقي، ويتجاوزه إلى ضرب من التحليل النفسي القادر على مداواة إليدا، وإنقاذها من المأزق الذي وقعت فيه، ويرفض تصديق ما اعتبرته خوارق متجاوزة لما هو مألوف. وبشكل عام يربط هنري إبسن بين المرحلة الرغبوية الحسية في حياة الإنسان، وبين الأنانية، وظاهرة السحر الشيطاني، وقبله عبّر الكاتب المسرحي الإنكليزي وليم شكسبير William (1564-1616) Shakespeare عن هذه الأحوال في أقصى درجاتها احتدادها، في مسرحية (ماكبث) التي يكون للساحرات الشرّيرات فيها، حضورهن المعزول عن النفس البشرية، من الناحية الظاهرية على الأقل، وهن يظهرن للقائدين ماكبث وبانكو، ويبشرن الأول بالملك، والثاني بأن أبناءه سيكونون ملوكا، وفي الوقت الذي يستجيب فيه ماكبث لهنّ بكل جوراحه، وهو النموذج الميتافيزيقي الشيطاني الآثم، فإن بانكو الأكثر واقعية يبقى على ثباته، ولا يهتم بهن كثيرا، وهذا كله يقدّم دليلا على دوامية ظاهرة السحر، بكيفيّة أخف وطأة، وترافقها مع ظاهرة الأنانية، والميل إلى التملك والسيطرة، وما ينجم عن هذا كله من انحدار أخلاقي، وأحداث ذات طابع تراجيدي.

الهوامش:

1- هنري إبسن، حورية من البحر، ترجمة: د. أحمد النادي، الكويت.

2- أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، بيروت، دار صادر.

3- ستيفن فيليبس، باولو وفرانتشيسكا، ترجمة: د. غبريال وهبة، الكويت.

4- جلال العشري، مجلة الكويت، العدد السابع 1981، كيركجارد: الطريق والحق

والحياة، الزواج يقتل الفنان؟ خرافة.
5- عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت.
6- جليل العطية، مجلة العربي، العدد 323 – أكتوبر 1985، وجوه عديدة لعاشق واحد اسمه مجنون ليلى.
7- عنترة بن شداد العبسي، الديوان، دار صادر، بيروت.
8- د. نظمي لوقا، أسفار تشايلد هارولد لبايرون، تراث الإنسانية.
9- مجموعة من المؤلفين، دليل القارئ إلى الأدب العالمي، دانتي أليجييري والكوميدية الإلهية.
10- تشارلز ديكنز، قصة مدينتين، دار البحار، بيروت.
11- د. محمد سليم سالم، محاضرات إبكتيتوس، تراث الإنسانية.
12- د. عثمان أمين، تراث الإنسانية، كراسات مالته لوريد بريجه، راينر ماريا ريلكه.
13- جبران خليل جبران، النبي، المقدمة بقلم ثروت عكاشة.
14- د. عبد الوهاب المسيري، مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنكليزي، جون كيتس وبيرسي شيلي.
15- فوزي المعلوف، على بساط الريح، بيروت، دار صادر.
16- موسوعة المعرفة، المجلد السادس، التاريخ القديم، إبكتيتوس.
17- إيفان تورجينيف، أنشودة الحب الظافر وقصص أخرى، ترجمة: عدنان السبيعي.
18- الأستاذ علي أدهم، تراث الإنسانية، مدام بوفاري، جوستاف فلوبير.
19- حسن حميد، في ذكرى ولادة بودلير، الثورة الثقافي، العدد 60 – مايو 1997.
20- الأستاذ علي ادهم، محاورات ليوباردي، تراث الإنسانية.
21- أونوريه دو بلزاك، فاسينوكان، ترجمة: ميشيل خوري.
22- أندريه جيد، السمفونية الرعوية، ترجمة: جورج بركات.
23- إيفان بونين، غرام ميتيا، ترجمة: شوكت يوسف، الكويت.
24- ألبرتو مورافيا، السأم، دار الآداب، بيروت.
25- جبران خليل جبران، المؤلفات العربية والمعربة، البدائع والطرائف وعرائس المروج والنبي والمجنون، دار صادر.
26- د. عبد العزيز الاهواني، تراث الإنسانية، دونكيشوت، ميغيل دو سافيدرا

سرفانتس.
27- وليم شكسبير، ماكبث، منشورات دار
مكتبة الحياة، لبنان.

❑❑

واحـــــة الشــعر

قصيدة العراق

وفيق خنسة

آية

في أزمانٍٍ سقطتْ عن عورتها أوراقُ التوتْ
لا يدري غازٍ ماذا يكسبُ في غدهِ
أو يدري غازٍ
في أيِّ عراقٍ سوف يموتْ

صاعقة أولى

الصَّاعقةُ التي في خطوتي
لا تتوهّج إلا في النارِ
والرمادِ
والعراقُ الذي يقيمُ في النارِ
والرمادِ
لا يتوهّجُ
ولا يتدلّى

صاعقة ثانية

الصاعقةُ التي في أصابعي
لا تكتبُ سوى العراقِ
والعراقُ لا يقرأ إلا الموت
والرُّكام
فكيفَ نخصِّب القلق ؟

سرير

النهرُ الذي يخترقُ العراق كنصلٍ
يخرج من سراب
ويدخلُ في سراب
يفرِّخُ في الأعالي
ويتفسَّخُ في الهاوية
كذب النهرُ:
ليس يسقي الترابَ، ولا النباتَ
كذب النهرُ:
ليس في مائهِ قبلةٌ
ليس فيه مياه
كذب النهرُ:
حين غادرنا في الشمالِ
وبعثرنا في الجنوبِ
وغارْ
كذب النهرُ حين جُنَّ العراقُ
وفارْ

صاعقة ثالثة

الصاعقة التي في حَنجرتي
لا تقولُ غير العراق
والعراقْ
جَرسٌ في رئةِ التاريخِ يأتي
رافعاً أشعاره قوساً،
وماءْ
رافعاً أعشابه ضوءاً
وعينيهِ سماء

صيحة

والعراقْ
يرسُمُ الأشكالَ، يمحوها
لكي تأوي إلى بيت البقاءْ
غير أن الغزوَ شاءْ
أن يصيرَ الذبحُ طقساً
في حقولِ الأنبياء

صاعقة رابعة

الصاعقة التي في عينيَّ
لا تبصرُ سوى العراق
والعراقُ يتكوَّرُ في عريهِ،
ويمرُّ
حين قابلتُهُ كان يخرجُ من الخطِّ المسماري
ويقرفص بين قدمي "مردوخ"

يزرّرُ حذاءه
ويتضاءلُ، وينزرُّ
ويتلاشى
كي يكبرَ خرطومُ الطاغيةْ
ويتعملقَ الفراغ

هاوية 1

الهاويةُ التي في جبيني
تخاتلُ النهارَ كي تختزلَ العراق
والعراق
لفافةُ بارودٍ، ومستنقعاتٌ
من الزرنيخِ، والمجازرِ
والرماد

قربى

كذبَ الأقربونْ
خاننا الأقربونْ
حين جاءَ الدمارُ الكبيرُ استراحوا
باعنا الأقربونْ
ثمَّ ناحوا

صاعقة خامسة

الصاعقةُ التي تتقدَّمُ في دمي
لا تعرفُ غيرَ دروبِ العراق
والعراقُ يتقدَّمُ في التاريخِ مقابرَ
وخياناتٍ
ومجازر
وعلى النّهدِ والسرّةِ
والحواشي
كانت تفرِّخُ الطحالبُ
والعلقُ
ومستنقعات الطقوسِ
والعراقْ
وردةٌ من دِهان

فاتحة 1

ليس قبل العراق غيرُ العراق
سحرُهُ
والطلاسمُ
والنمنماتْ
نخلُهُ

والمواسمُ
والكلماتْ
ليس قبل قوافي العراقِ قصائدُ
أو أغنياتْ

عشق1

أرمي العراقَ من العراقِ
لكي يجيءْ
وأضمُّهُ شعراً،
وموسيقى
ونُعمى
كي يضيءْ
إنليل
كانت الأرض ليلاً، وغمراً
وكان الضباب على وجهها يتدلّى
و"إنليل" يرفع قبّته عالياً، عالياً
(الكورس:
هذا العراقْ
عرفتْهُ أسرابُ النجومِ
فالبرقُ غصنُ كلامِهِ
والرعدُ وقعُ خطاه في الأفُقِ
قابلْتُهُ
يبني قلاعَ الزرعِ في الغسقِ
ويقودُ قطعان الغيوم).
والعراقُ يسيرُ إلى قصرِهِ السومري
العراق الذي جاء قبل الأوائل في زيِّهِ العبقري
كانت الأرضُ ليلاً، وغمراً
وكان الضباب على وجهها يتدلّى
و"إنليل" يرفع قامتَهُ عالياً، عالياً

"إنليل" محا نسبه، وحنّط
"آن" أباه، واجترح كينونته
وساد
"إنليل" الذي صكَّ مفاتيحَ الرياح
والصاعقة
وخصّبَ البريَّةَ في العراق،
"إنليل" المتناقضُ، الصارخ، الساحرُ
المحجوبُ، المتعدِّدُ
"إنليل" كان ثوبَ العراقِ
وفأسَ العراقِ
وسقفَ العراقِ
استرخى في المنفى
وأقامَ في النسيان.

مردوخ 1

مردوخ في الأعالي
أبهى من البهاءِ
هيبتُهُ أبعد من تدويرةِ المكان
أبعد من زيتونةٍ
يضيءُ زيتها
أقصى من الخفاءْ
يقولُ للكوكبِ في حضرتِهِ: اختفِ
فيختفي في القبّةِ الزرقاء
يقولُ: كنْ
ينكشفُ الكوكب قبل أن يرتدّ صوتُ الرعد
في السماءْ
مردوخُ في حضورهِ
مردوخ في غيابِهِ
يسكن في الأشياء، والهواء
والنباتْ
يسكن بينَ الماءِ والحياة
في القاعِ، في الجبالِ، في النجومِ
في الفراغِ، في الصراع
مردوخُ تاريخٌ من الطاغوتِ
والضياعِ
يحذفُ من بستانهِ الرمَّان
والشعرَ، والورودَ
والحمامَ والغزلانْ
مردوخُ في إيوانِهِ
يحذفُ من قاموسه العراقْ
والنخلَ والمشمشَ
والأعنابَ، والتفاحَ والدرَّاقْ
عيونُهُ الأربعُ تبصرُ كلَّ شيء
آذانُهُ الأربعُ تسمعُ كلَّ شيء
في الطرفِ الغائمِ للأكوان

مردوخ 2

مردوخُ يخترقُ العصورَ إلى البلادْ
في كلِّ عاصمةٍ له قصرٌ
وحاشيةٌ
وسيَّافٌ
ومدّاحٌ
وقوّادٌ
وإجرامٌ معادْ
في كلِّ عينٍ مجزرة
في كلِّ قلبٍ مجزرة

في كلِّ ثغرٍ
في الشمالِ، وفي الجنوب
في كلِّ حيٍّ، في الشوارعِ، والأزقّةِ
والدروب
في الزهرِ، في الأوراقِ
والأغصانِ،
والأعشاب
في الدم، والشريانِ، والأعصاب
في كلّ فاصلة، ومفردةٍ، وحرفٍ
في كتاب
مردوخ فاتحةُ الخرابْ

تكوين

العراقُ = العراقْ
العراقُ الذي فصلَ الأرضَ عن سقفها
ثمَّ قال لها أن تؤوب إلى أهلها
العراقُ الذي علّم الطيرَ أسماءها
ثمَّ مدَّ أصابعه كي يصير الهواءُ سريراً لأصواتها
العراقُ الكريمْ
منحَ الريحَ أدوارها
والغيومَ التي خبّأت عشقَها
أن تحطَّ على بيتها في الترابِ الحميم
العراق الكريمْ
يمنحُ الأرض إزميله السومريْ
ذاهباً في كرومِ الحضارةْ
ثمراً ناضجاً عبقريْ
تاركاً في كتابِ الحياةْ
لغةً للينابيعِ، والشجرِ البابليْ
ناقشاً في الحجارةْ
سيرةً للنباتْ
العراق الكريم
هطلتْ من خفايا يديهِ
بحارٌ
وطافَ على الكوكبِ القزحيْ
عِطرُ إيقاعِهِ في الحقولْ
العراقُ العجولْ
علّمَ الوردَ ألوانَهُ كي يجيء
والزهورَ التي أضمرتْ خمرَ ◌َها أن تضيء
علّم الأرضَ معنى الفصولْ
العراق الكريمُ = العراقُ الكريم

خطوة

خطوةٌ في الأمامْ
تركتْ ظلَّها في الترابْ
نخلةً نخلةً
كرمةً كرمةً
غابةً غابةً
خطوة في الأمامْ
كتبت حلمَها في الكتاب
والعراق الإمامْ

يقظة

جاءَ العراقْ
من نومِهِ هوناً
وأيقظني
وضاق.

هروب

هربَ العراق من العراقْ
يمشي على تاريخِه جمراً
ويصعدُ في الخرابْ
هرَب العراقُ من العراقْ

يتسلّق الزمن الجديدَ جنازةً
مابين دجلة والفراتْ
قلبي على خطواتِهِ
تهوي
وتسقطُ في الخرافَةْ

موال عراقي :

وأنا الطارئُ، والمجذومُ
والهاربُ في جمرِ التباسي
وخرابي
أنتشي بالعبثِ النابضِ
في بغداد
أسترخي هنا في برزخِ العابرِ
أو أنهارُ في هاويةِ الآفلِ
كي أحتضنَ الفارغَ
في سقفي
وبابي

موال 2:

خطوتي أوسعُ من دربي

ومن قولي
وأندى من أمامي
هكذا أسكن في ظلِّي
وأحيا في كلامي
فإذا زلزلني الوقتُ
وقفّى في دمي حيناً
وأقعَى في عظامي
أسرجُ الريحَ
وما تضمرُه الأيام من حبر قيامي
ثمَّ أمضي
رافعاً دفئي سماءْ
ماحياً سِفرَ عُرامي

موّال 3:

هطلَ العراق على العراقْ
قابلته في بيدر التكوينِ
يرسُمُ شكلهُ
ويضيئهُ
ويضيف ظلاً للسهولِ
ووردةً
ويصبُّ في العينين كحلاً
من سلامْ
في كلِّ قفر ينشئ الغاباتِ
والزيتونَ
والرمّانَ
والإغواء
في فوضى الكلام
....
خطواتُهُ قَطَرٌ
وكفّاه الغمامْ

غضب

لا أتّسعُ لغضبي، ولا يتّسعُ لي
أوغِلُ في البرزخِ
إلى يميني شبحٌ
وإلى يساري شبح
وأنا العراق النافرُ في الذعرِ
السيّارات المفخخةُ سريري
والموت وسادتي
أتبدّدُ صعوداً
وأحنو على غضبي،

فينفر
أخاتله، فينصبُ جرّافاتٍ
في الفلّوجةِ أو بغداد، أو البصرة
لا فرقَ
ويتمدّدُ عارياً في فتاوى صلعاء
تقتلعُ النخيل
ورصيفَ النهرِ
والحاراتِ الواطِئة
لم يبقَ لي منفذٌ
وهأنذا أجرِّب دجلةَ
وأحصي أصابعَ الفرات
وما بين ضفّةٍ ورأس منفردٍ
تتقاذف الشاشات عجيني
ويجرِضُ ذلك المذيع بكلماتٍ
وهنا وهناك
فتاتٌ يتقمّصُ النزاهة
النزاهة ؟
ضلالةٌ، ودخولٌ في الوضوحِ الفادح
فليس قبلها سوى روائحَ نتنةٍ
وراياتٍ شوهاء
من هنا مرّتْ
وفوَّرتْ غضبي الذي لا يكاد يتسعُ لشهيقِهِ
فأنهرُ ذلك التاريخَ الثقيلَ الذي يمتدُّ في أشلائنا
سقيفةً
ورذاذَ مجازرَ
وانحطاطاً

لا أتّسعُ للعراق
ولا يتّسعُ لي
لا أتّسعُ لأمّتي
ولا تتّسعُ لي
وليس من أفقٍ شاهقٍ سوى غضبي
والآن في جنازةِ الكلامِ أخرِّبُهُ
وأصنعُ من قشورِهِ
قبةً
وجهاتٍ
وفوضى ..

هاوية 2

على مَهَلٍ يتدلّى العراقْ
ويهوي قليلاً قليلاً
يرشُّ مساحيقَه في دمي
ثمَّ ينسلُّ نحو الأصابعِ

يبني قلاعاً من السفكِ
والجثَثِ العائمةْ
على مهلٍ نلتقي
نتبدّدُ في ذبولِ
النعاسْ
نمرُّ على غسق الفجرِ
ظلّين من وجَعٍ والتباس
نمدُّ الحرائقَ في أمّةٍ غائمةْ

عشق 2

عصفاً رميتُكَ يا عراق
الوقتُ يزلعني
فنمضي في الغيابْ
وأنا ألمُّ حضورَكَ الشبحيَّ
في الأشواكِ
أو كُلَلِ الضبابْ
عصفاً
وأهوى أن أكون دليلَك الشعريَّ
في الأجسادِ
أو إطلالةَ الصور الغريبةِ في كتابْ
عصفاً
واحضنُ سرَّك الورديَّ
أسألك الإيابْ

عشق 3

كلّما نظرتُ في المرآة
أبصرتُ حمّى العراق تفورُ في جبيني
فأعرفُ أنني ولدتُ
هنا، وفي الأعصاب
لأحيا بعد الغروب

عشق 4

أيُّها العراق!
ربما كنت في موعدٍ مع الوقتِ
أو في الرفيف
لا فرق أن أذهبَ في الصمتِ
أو في الحركة
ربما كان عليَّ أن أذوبَ على هذا الطريق
وعلى هذا الموعد
أيُّها العراقْ !

جمر

1

تسألني الأنسامْ
تسألني الزهور في الأكمامْ
من يذبح العراق ؟
من يذبحُ الأطفال والشيوخَ والنساء ؟
من يذبح النخيلَ والنجومَ والسماءْ ؟
الغزوُ أم غيابنا الشقيُّ في الركامْ ؟
من يذبحُ الأذانَ والصلاةَ والإسلامْ ؟
ويذبحُ الأجراسَ في كنائسِ السلامْ ؟
يسألني الكلامْ
من يذبح النبيَّ والصِّديقَ والإمامْ ؟
من يذبحُ العقولَ والأرواحَ والأحلامْ ؟
من يذبحُ العراقْ ؟

2

الغزوُ تلوَ الغزوِ، تلوَ الغزوِ
أم عمامةُ السلطانْ ؟
أم دورةُ الموسادِ بين الأهل والجيرانْ ؟
يسألني الصباحْ
من يذبحُ الضياءَ
في غسق الرياح ؟
تسألني صفصافةُ الجراحْ

طاغية

أيُّها الطاغية !
عندما يأتي العراق
كيف لأصابعي ألاّ تشتهي عذوبتَه ؟
وكيف لقلمي ألاّ يذهبَ في محبرتهِ ؟
ففي الهبوب إلى أسرارهِ
ينكشفُ السرُّ
وتنطفئ الحيرة
...
أيها الطاغية
لا تغادرْ مقبرتَكَ
لكي يأتي العراق

موّال 4

قلبي على بغدادْ
وأختها الأنبارْ
نصَّانِ حنطيان
من برزخِ الأسرارْ

موّال 5

قلبي على السيابْ
"جيكورُ" بيتُ الشعرْ
الموتُ خلف الباب
والقتل ليلٌ غمرْ
لهفي على الأحباب
فالدهرُ غيرُ الدهرْ
والغزوُ في بغداد
يمحو عراقَ العمر

نينوى

هاتي نفيرَك، واتبعيني
هاتي الفتى "آشور" من أطباقِهِ
الأولى
وسيري في جبيني
"يا نينوى" !
خانتكِ أقداحُ العراقْ
وهوى على أشلائه الثورُ المجنّحُ في
المتاحفِ
والبلادُ تبعثرتْ في الفقهِ والتأويلِ
والفتوى وكيدِ المجزرةْ
"يا نينوى"
جفّت ضروعُ المحبرةْ
ومضى الكلامُ إلى النفاقْ

ذهول

عليكَ أن تختارْ
طاغيةً، أو غازياً
والوطنُ انتحارْ
....
عليكَ أن تصيرْ
ضحيةً
وأن تقرّرَ المصيرْ
في نفقِ الحصارْ

موّال 6

في الوطنِ المنذورِ للحكّامِ
والخرابْ
يفرِّخُ الطغيانُ
والإرهابْ

العراق :

1

ليسَ العراق من العراق
ليس العراق من الشمالِ
ولا الجنوبِ
وليسَ من جهةٍ تسيلُ
ولا تذوبْ
هذا العراقُ دمي
هذا تواريخُ البنفسجِ، والكلامُ على فمي
هذا الذي عرفتْهُ أشعاري منارةْ
ومضت إليهِ محابري
تروي أساطيرَ الخصوبةِ في الحجارةْ
هذا الذي رفع السماء قصيدةً
وأضاءَ في الأرضِ الحضارةْ

2

في الآنِ، في هنا
قلبي على الأسماء
في الكوتِ، في تكريت، في كركوك
في البصرة
أو في نخلِ كربلاء
ما تفعلُ المذاهبُ العرجاء ؟
ما يفعلُ المستعمرُ المصبوغُ بالدماء ؟

3

من ذا الذي يزوِّرُ الفرات ؟
من ذا الذي يزوِّرُ الأمينَ والمأمونَ
والحياةْ
في الآن، في هنا
ينتحرُ العراقُ مرّتين
بالغزوِ
والمواطنِ المأفونِ
بالمذاهبِ العرجاءْ

هويـة

أنا لستُ من هذا العراقِ البربريْ
أنا لستُ من هذا العراقِ الطائفي
لا وقته وقتي
ولا أصواتُه صوتي
ولا أثوابُهُ ثوبي
ولا أطيارُه طيري
ولا هذا الدمار اليعربي
أنا لستُ من هذا الوباءِ الأجنبي

بيان

الغزو يا عراقْ
يجيء من تاريخنا المسجون في الأعماقْ
من خوفنا
وعجزنا
من قمقمِ السحرِ ،ومن ثقافةِ الخرافةْ
ومن سجون الملح، والطغيانِ، والخلافةْ
يسبقنا إلى بيوتنا
يسبقنا إلى رغيفنا
يسبقنا إلى حياتنا
الغزوُ يا عراق
يسكن في دمائنا
ينامُ في أعضائنا
الغزوُ في صلاتنا، وصومنا
في أكلنا وشربنا
الغزو في إيماننا وكفرنا
في النصِّ والتأويلِ، والأفعال
في المتن والهوامشِ
في قصص الفقهِ
وفي ملابسِ الرجالِ والنساء
الغزو في .....
....
في الشعرِ، والحكمة، والأمثال
في الخفِّ والجبَّةِ والعباءة
في غسقِ البراءة
الغزو في بكائنا
وضحكنا
في الأوف والموال من غنائنا
وفي مقامِ الرصدِ من ألحاننا
في نومنا، ويومنا
الغزوُ في رؤوسنا
الغزو في أقدامنا

الغزوُ يا عراق
سريرُنا
ودجلةُ الوسادةْ

الجاحظ

أهديتُ للجاحظْ
ثياب "سامرّاء"
كي يرتدي "البيان والتبيين"
وجهاً من الدماء
أهديتُهُ عصاً
ومنبراً
أهديتُه الأغنامَ والجِمالْ
كي يكتبَ الرنينْ
في جرسِ الصحراء

موّال عراقي

وأنا العراقيُّ المبعثرُ في البعيد
أرمي القبائلَ من دمي
وأقولُ تاريخي سيأتي في غدي
وأنا العراقيُّ المبعثرُ في الرمالْ

سأقولُ هذا الغزوُ طاعونٌ توطّنَ
"نينوى" حيناً
وزالْ

المتوكّل

لبسَ "المتوكِّلُ" سامراءْ
ومشى في دِجلةَ فوقَ الماءْ
وعمامتُهُ
في بُركتِهِ تتجدّدُ صبحَ مساءْ
كي يمحو من بلدانِ خلافتِهِ
آثارَ المعتزلةْ
كي يذبحَ في ساحاتِ مدينتهِ
أشجارَ اللغةِ المشتعلِةْ

إنليل 2

"إنليلُ" الواضحُ، المتناقضُ، الصارخُ
الساحرُ، العلنيُّ، المتعدِّدُ
"إنليلُ" في بيت العراقِ
وفجرِهِ
وقيامِهِ

وقعودِهِ
"إنليلُ" جسرُ الذاهبينَ
إلى العراق

فاتحة 2

قل لهم يا عراقْ
سقطَ الغزوُ قبلَ الولادةْ
ليسَ آذارُ وردةً
ليس نيسانُ غيمةً في وسادةْ
قل لهم
ليسَ تجدي جيوش التحالفِ
حين تفورُ الدماءْ
ما لغازٍ بقاء
قل لهم
العراق الكريم = العراقَ الكريم
في كتابِ العطاء

موّال قديم

وفتلتُ كعبي في الهواءِ
وقلتُ يا ريحُ استعيري ريشَ
أجنحةِ البُراقِ
وطني ذبيحٌ في العراقِ
وكلُّ أهلي في العراقِ

آية

في أزمانٍ سقطتْ عن عورتها أوراقُ التوتْ
لا يدري غازٍ ماذا يكسبُ في غدهِ
أو يدري غازٍ
في أيِّ عراقٍ سيموتْ

❑❑

وَسْوَاسٌ مُخْتَلِفٌ

مصطفى خضر

أنا كنتُ مختلفاً عنكَ!
هل كنتَ مختلفاً أنتَ؟
وجهي ووجهكَ مختلفانْ!
وكلُّ الوجوهِ التي اختلفتْ حَسُنتْ،
ليشعَّ مكانْ
بجيل بذورٍ غفَتْ، وصَحَتْ في براعمِ؛
يعطي تنوّعُها ثمراتْ
بها اكْتملتْ، ونَمَتْ حيواتْ
تضجُّ بها تربةٌ وجهاتْ...
ونحنُ، أنا، أنتَ، والآخرونْ
ـ إذا ما انتمينا إلى الأرضِ ـ
مختلفونْ!
وفي الأرض متّسعٌ للجميعْ
ومن كلْ زوجينِ فَرْدٌ وجَمْعٌ وجنسٌ ونوعٌ،
وموسوعةٌ من نباتٍ عجيبٍ ومختلفٍ،
ومنازلُ يشغلُها حيوانٌ غريبٌ وديعْ...
وأنثى يلقّحها ذكرٌ،
فتجّدُ نسلاً من الماءِ والفحمِ،
ينبضُ في دارها ثمرٌ،
ويفيضُ مَدَى بالعيونْ
ومنْ كلِّ عَيْنٍ جنونٍ كوى وفتونْ...
وبالخيرِ فاضتْ فصولُ كتابْ
تجاورُ فَيهِ الحواشي المتونْ
ويقرؤهُ، ثمّ يحفظهُ إخوة طيّبونْ...
هي الأرضُ تُغرسُ فيه،
إذا عمرتْ بالمحبَّة أو بالمسرّةْ!
هي الأرضُ فنّ الحياةْ،
ومنهُ فنونْ...

ولكنْ! أراني.. أرى كائناتْ
هويّتها دُمِّرتْ، وتحاولُ أيَّ رهانْ!
فأيَّ رهانٍ تحاولهُ،
بعد أن هُزِمَ الحالمونْ!
وأيّةَ طَفْرَةْ
يحاولُهَا عاملونْ
وكيف نكونْ
إذا طالَ ليلٌ، وطالَ عذابْ!
* * *
أنا، أنتَ، مختلفانْ!
حضوري الذي تدّعيهِ غيابْ...
وهذا الغيابُ الذي ضِعْتُ فيهِ جنونْ!
وهذا الفضاءُ مؤسّسةٌ من ترابْ
ومن كلِّ بابٍ حجابْ!
وليسَ الحوارُ الذي تتوقعّهُ جَمْهَرَةْ
سوى اللّغوِ.. واللغوُ أيضاً بيانْ
يباركُ نصّاً، ويلغي سواهْ،
ويدفنُ فكرهْ...
أنا، هو، منقسمانْ!
وكمْ نحن مختلفونْ!
ولم نتقبّلْ فضاء تعدَّدَ...
لم نمتدحْ الاختلافَ... ولم نحتفلْ
بروؤاهْ!

ولم يَصْغرِ الجَمْعُ، إذْ صغرَ الفَرْدُ،
بل عظمتْ مسخرهْ!
فكيف أرى ما يرى، أو يرى ما أراهْ!
ومن كانَ منَّا الطّريقَ؟
ومن كان فينا الدليلْ؟
وهل أنا أم هو مَتْنٌ تدوّنهِ حاشيهْ
يذهِّبُ أوراقَها ما دحونَ دعاةْ...
بهم يفسدُ الملحُ والآنيهْ!
وكم استفيقُ على عتباتِ حريقٍ وشيكْ،
قديمٍ، حديثْ...
فأينَ أفيقُ؟ وكيف أفيقْ؟
وهل أرثُ الأرض من بَعْدُ؟
هل سيضلُّ وريثْ
تحاصرهُ فئةٌ باغيهْ
تروّجهُ، وتروّجُ أشياءَهَا سلعاً باليهْ...
وتتركني لسباتٍ طويلْ
ولستُ الملاكَ، ولستُ المليكْ!
* * *
أنا، أنتَ، مختلفانِ، إذاً...
نحنُ مختلفونْ!
فمن حيثُ مخطوطةُ الخَلْقِ والرقِّ،
من حيث أحفورةُ العدلِ والحقِّ،
كنتُ أحداً، أعاني كثيراً، ومتُّ فقيراً...

ومازلتُ أولدُ في كلِّ جيلْ..
وفي كلِّ عصرٍ رمادي دليلْ!
ومازالَ ينبذني حاكمونْ
ويحكمني النصُّ، والشَّخْصُ نصّ
يضاعفُ ثروتَهُ النّاميهْ
ويحرسُ أجزاءَها تاجرونْ؛
إذا أُمروا بالفسوقِ انتهى عَمَلٌ،
وانتهى أمَلٌ ووُهَام!
*
أنا، هوَ، مختلفانِ على جرعة من دمي ورغيفِ دخانِ
وأجنحةٍ من ندى وغمامْ...
ومختلفان على ريشةٍ وعلى محبرهْ...
على لغةٍ حيَّةٍ وخطابٍ بديلْ..
على جثّةٍ، وعلى مقبرهْ..
على القمح والملحِ، إذْ فسدتْ بذرةٌ،
وذوَتْ جمرةٌ، وخَبَتْ مجمرهْ..
إذاً، ربّما كنتُ ضدَّهُ،
أو كانَ ضدّي..
وفينا الخصامُ، ومنّا السَّلامُ،
وكيف أحسُّ بنبضِ الأمانْ
وللنصِّ سلطتهُ العاليهْ
وللشَّخصِ منه عيونْ
وما النصُّ غيرَ حشودٍ يهدهدُهَا طَيْفَهُ
كي تنامْ!
* * *
أنا اختلفتْ سيرتي، ومللتُ المقامْ!
وتلكَ الشّخوصُ التي افترضتها روايتُنَا
احترقت في الزَّحامْ
ولم يبقَ دَوْرٌ لها في الكلامْ
ولم يبقَ دَوْرٌ لها كي تُلامْ!
وزائرتي حَمَلَتْ لي السّقامْ
وأين سأخصبُها؟
كيف أخصبُها في المنامْ؟
ومازالَ زوجانِ في غمّةٍ يثبانْ،
وينتظرانْ...
لعلّ جماعاً يرتّبهُ منزلٌ من عقاقيرَ
يدعو لحَمْلِ، يفاجئُ عقْماً مديدا...
وأيُّ لقاحٍ؟
وأيُّ وحامٍ؟
وأيُّ تؤامْ
ومازال وجهي كئيباً، وحيداً...
ولا دَوْرَ لي كي أموتَ غريباً، شهيدا!
* * *

إذاً، نحن مختلفونْ...
لساناً ووجهاً... يداً وجناناً...
لكلٍّ ملامحهُ النّاطقهْ
فكيف تنبهُّنا صاعقهْ؟
ومَنْ سيراها سوانا؟
وله نحنُ مختلفونَ على مسألهْ
تعيدُ علاقةَ عَبْدٍ بعبد!
عبوديّةٌ من سلاسِلها صَعِدتْ طبقاتٌ...
هوتْ طبقاتٌ.. طغتْ شركاتٌ...
بكى والدونَ... بكت والداتٌ...
وكمْ أنتَ وَحْدَكَ!
كمْ أنا وَحْدي!
وهل نحن مختلفونَ على وفرةٍ؛
لم تكنْ غيرَ سنبلةٍ مُثْقلهْ
يراقبُ موسمَها جائِعونْ
ويكنزهُ قلّةٌ سفلهْ!
فأيّةُ جدوى من الكلماتْ
إذا سقطَ الفِعْلُ والفَاعلونْ!
ومن سيكثِّرُ خبزَ الحياةْ
إذا كان منّا الطغاةْ!
وأيَّ صراعٍ يدشّنهُ بيننَا ألفا سدونْ!
وكمْ نحنُ مختلفون على عالمٍ عادلٍ،
ما تزالَ قواهُ مهشّمةً.. مهملهْ..
وكيف سنحيا؟ وفي حاضرٍ باطلِ
سينتظرُ الطفلُ مستقبلَهْ!
أنا، أنتَ، مختلْفانِ.. إذاً، نحن مختلفونْ!
ولكنْ! سنعملُ لَهْ!

2007م

❑❑

اندلاعُ الطقس

مجيب السوسي

رذاذٌ من الأبيضِ البِكْرِ مرَّ
على بهجتي.. أزْغَبَ اللفتاتِ،
احتوى نصفَ ما بي
من الشوقِ..
حرَّضَ صبرَ جهاتي
.. وبي ما تعالى شهيقاً
على جمرتي،
غاص بي في متاهِ الرؤى
في الأعالي
لمحتُ دِنانَ التماعِ التلهّفِ
مِن وجنتيها
حُضوراً قصيَّ الشميمِ
أقاحِيُّهُ باذخاتُ الدوالي
شممتُ على زندها المتعثّرِ بالماءِ
أطيافَ ما أنبَأَتْهُ القوافي
خيوطَ انبهارِ الصليلِ
الصهيلِ
الأعالي.. الأعالي

* * *

تجاوزتُ حدَّ الحليب الذي انسالَ
من دفئها..
كنتُ أهوي إلى غيمها
باردَ الأُقحوانِ
رآني. كأنْ لا يراني
فطِنْتُ . سريعاً ـ إلى برقِهِ
يستغيثُ
وفي واسعِ الزهر من شاطئيْها
ارتداني
أنا في غصون التجلّي تدثّرتُ باللا شعورِ،
وما كنتُ أعرف حتى احتواني
.. تباعدتُ حتى اقتربتُ إلى مَرْجها

سَفَرٌ من رحيقٍ
أقاصيصُ خوخٍ
بلاغاتُ لذّاته أحكمتْ حقلها
في بعيد شهيقي
تلمَّظْتُ.. لا من هديل الثريّا
قطفْتُ اللذاذةَ طعْماً
ولا من شفيف البريقِ
تكوْثَرَ هذا الندى غامضاً
في عروقي
يلامس في عَذْبِه مشتهايَ
.. وأغمضتُ عينيَّ..
هل كنتُ أدركُ أنيَ أغمضتُ عينيَّ؟
كان بهاءُ التبصُّرِ فوق المدى
والشفيفُ العميقُ يسيلُ
كأنّ الصِبا في يديهِ
كأن البزوغَ الذي صافحتْهُ غمامات وجدي
أشار إلى صدرها بالحمامِ
كأن الذي خلف تلك السماءِ
أمامي!!
كأن الغيابَ.. الحضورَ هما ارتبكا
في انقسامي
انشطرتُ.. توحّدتُ

لم يوقن النبضُ أني
ضممتُ يديها
الضحى لم يصدّق بأني
أرحتُ على خدّها سجْدَتي!!
ومُحالٌ تراني الطيوفُ
أرقُّ أنا من شذاها،
وذرّاتُ فيضي تناهتْ إلى
الغيبِ، ..حاوَرَها..!!
رَوْعُها أبيضٌ تحت لون البياضِ،
وحُمّاةُ فوق الذي لا يسيلُ،
ولا يشبه الانبهارْ،
ولا يشبه الصوتَ والانفجارْ
وأعلى من الحلمِ، أعذبُ مِن
بغتةٍ في الشفاهِ
أراها.. تراني!!
وغيبوبةٌ في سحيقِ التماهي
فكيف أراها.. وكيف تراني؟
وكيف على غِمْدِ هذا التعبُّدِ
لم تحترقْ في شفاهي؟!!
ولم تسترقْ في ضجيجِ العناقِ
ولم تتكشفْ في متاهي؟
.. كأن المدى غائبٌ.. نام

في ظِلّها،
والهواءُ استقالَ،
كأن المحالَ احتوانا،
يصفّق نحلٌ كتومٌ
على شُرفاتِ دِنانا،
ويقبضُ صمتُ السكونِ على صمتِهِ
كي يُهيِّئَ ما باغتَتْهُ
يدانا
.. كأن دم السرّ باع شرايينَهُ
واشترانا!!
لماذا نفيقُ . إذنْ . من هجيرِ
الصبابةِ،؟
كيف نعيد إلى الوقتِ أعصابَهُ،
بعدَ أن
سجنّاهُ.. خلف الغصونِ
كتمنا تراتيلهُ في نقيّ العظامِ
كفَفْنا تفاصيلهُ في الضبابِ،
وقلنا لأرواحنا الباسقاتِ،
. وقد حلفتْ أن ترانا .:
إذا كان هذا المذاقُ قريباً
من الموتِ
فلتحرسوا قُربَهُ في لظانا

ولا تقربوا لَمْسَ هذي الحصى
العابقاتِ
بنهرٍ زُلالٍ تُصادقهُ
حُزمةُ الاندهاش
التي في مدانا
ولا تحرقوا في ربيع قوافيهِ
هذي البلاغةَ،
هذا الأنينَ النبيَّ،
وهذا الوميضَ الشهيَّ الذي انساحَ
في كل أضلاعنا الغائباتِ
انسرابا
استعرنا . لأرواحنا العارياتِ . قميصاً
من العتم كي لا ترانا
ففرّت ترفرفُ،
فرّت توسوسُ
لا شيءَ في ساحها
غير نبعٍ تلألأ بالقبلاتِ
فُراتٌ من الآهِ يجري على
راحتينا،
كؤوسٌ يُدارُ بها النبضُ،
حطَّ على رأسه تاجَهُ الملكيَّ
انشراحاً،

وصلّى على بوحه الزعفرانُ، ... وظلَّ على منحنايَ انتظاراً
وأطلقَ كُحل انشغافٍ، على بُعْد عرقٍ من
ورقّاً من الدفء، الطعناتِ
فصّلاً من القبّراتِ،

❑❑

تحيّة

محمد ديب الزهر

يا حادي العيس سّلم لي على بغداد وقبّل النخل والنهرين والأورادْ
وقل لها إن رأيت الآه في دمها والحزن في صوتها وحرقة الأكباد
لا تحزني فالعراق الحرّ في غده ضحى الشموس ومنه تولد الأعياد
* * *

يا حادي العيس سلم لي على ((ديالى)) رشّاشها لم يزل رعداً وزلزالا
وقل لأم شهيد في محبتها بوركت ماجدة أنجبت أبطالاً
بوركتِ زغردةً بوركتِ هاتفةً باسم العراق وباسم الله يا ديالى
* * *

يا حادي العيس سلّم على ليلى عشّاقها اليوم مأسورون أو قتلى
وامسح بقلبي دموعاً خالطت كحلا وقل لها يا عراق الخير يا أحلى
عيونك السود يفديها ويحميها عشاقك الصيد ما ناموا على ذُلاّ
* * *

يا حادي العيس سلم على النهرين قلبي على الماء آه الدمع في العينين
خذ من دمائي دماً واسفحه في الشطين غنّ النشامى من نشامى المجد

(يمّا مويل الهوى يمّا مويل ليا
ضرب الخناجر ولا حكم الندل بيا"

2006/11/28

❑❑

مَزامير الجهات الأربع

فؤاد نعيسة

جِهةُ المرأة

زجاجٌ تَهَشَّمَ..
كيف أَلُمُّ هشيمَ الزجاجِ؟!..
وأمسِ، غسلتُكِ في ماءِ عينيْ
وقَبْلُ، نَحَتُّكِ مِنْ جِذْع ساجٍ[1]
ولمّا استويتِ بهاءٍ
بكيتُ لِنَحْتٍ يخون انْبهارَ الأزاميلِ، جَهْراً
لِيُرْضي غبارَ العجاجِ!!..
كأنكِ ما كنتِ بدْعةَ خَلْقي..
وروعةَ فَيْضي..
وماسةَ تاجي
كأني مَليكٌ ضَليلٌ
يُفتِّش عن شهرزاد الليالي
وما مِنْ سراجِ!.

***

جِهَةُ القصيدة الناقصة

ما بين شطِّكِ، والمَضيقْ
يَنْهارُ هذا العالَمُ المجنونُ مِنْ ضِيْقٍ لِضيْقْ!
أَنْهارُ.. لا شكوى
أقولُ الكِلْمَةَ الأُوْلى
وأُوصِدُ بابيَ المَنْخوبَ بالنَّزَقِ العريقْ!.
يا أنتِ...

(1) الساج: خشب نادر، جميل، وثمين؛ يوجد في أندونيسيا خاصة.

يا لونَ البنفْسجِ، والعقيقْ
هلْ زهرةُ النّار التي أَشْعَلْتِها
في حَقْلِ أزهار الثلوجِ بلا رحيق؟!..
وَهَلِ انتهى الخَدَرُ اللذيذُ؟!..
هلِ انتهى الصَّحْوُ العميقْ؟!..
ثَقَبَ الرّصاصُ اللَّحْمَ، والعَظْمَ، ارتمى
في آخِرِ اللُّبِّ الهُلاميِّ، الرقيقْ!..
ظَهْري كَما صَدْري
لأسرابِ النِّمالِ طريقُها
وعَجاجُ أرجال الجرادِ، بلا طريقْ!..
أأنا هنا؟!..
هذا أنا؟!..
مالي أسيل على جذور القَمْحِ
ماءً قانياً؟!...
ومتى أَفيقُ.. متى أَفيقْ؟!
***

مَزْمورٌ بلا عنوان

كَبُرْتَ، ويَكْبُرُ همُّكْ
صغاركَ شبّوا..
تُبَعْثِرُهمْ شَهَواتُ الرِّياحِ!..
وأهلوكَ غابوا..
ـ يقولُ التُّرابُ ـ
فَمَنْذا تضمُّ.. ومَنْذا يضمُّكْ؟!.
حواليْكَ هذا السديمُ الرّجيمُ..
وصوتكَ، ذاكَ الحَميمُ
تَخامَدَ عَبْرَ الحِصار
وعَبْرَ الحصار، تنَاساكَ رسْمُكْ!.
تَمَلَّ... لَعلَّكَ تَنْفُذُ
مِنْ كُوَّةٍ في الجدارِ
إلى ماء نَهْرٍ
يُرَطِّبُ حَرَّكَ
أو مَرْجِ زهْرٍ.. يشمُّكْ!!.
تَمَلَّ حصاركَ..
مازلتَ أقوى..
وضوءُكَ، لمّا تكسَّرَ طَيْفاً
تَفَتَّحَ لَوْناً
لِيَطْلُعَ نجمُكْ..
فما هَمَّ إمّا تَكاثَفَ هَمُّكْ!..
ستَعْدو
إلى شجر الحُلْمِ، طفلاً
يُسابِقُ رَفَّ العصافيرِ
حينَ تَحِنُّ القُرى للقُرى
والرَّغيفُ لِدفءِ الرّغيفِ...
بَراريْكَ أَوْسَعُ مِنْ رُدُهاتِ السماءِ
وأَغْزَرُ من غيم كانونَ... غيمُكْ!.
وَتَعْدو..

فيا صَيْحَةَ الدِيكِ، يا نَغَمَ النّايِ
يا غَنَمَ السَّفْحِ، يا ماعِزَ الوَعْرِ..
يا شوكُ.. يا شَوْقُ
يا عشبُ.. يا حُبُّ
يا حَوْرُ.. يا حَوَرَ الفاتناتِ العَذارى..
ويا كَوْنُ..
يا الله..
لي
شادِنٌ شارِدٌ في حقول الصَّباحِ
أُصلّي
لَعلّي
أراهُ
لأجْلي
يُصلّي.

***

جِهَةُ الله

بَلَنْسِيَةٌ..[2].. لِبَوْحِ شميمها الفاهي
مَدارُ السالكِينَ مَدارِجَ العِرْفانِ
نَحْوَ معارج الله!..
بأنفاسي
لَثَمْتُ رفيفَ طَلَّتِها..
وكان نسيمُها آهي!.
تُرى، فَجْراً تَأَنَّقَ تاجها السِّحريْ
لِيُغْري لؤلؤَ الفَجْرِ؟!..
وفَجْراً شفَّ لُغْزُ العطْرِ
يسكب روحَهُ في الروحِ
مِنْ سرٍّ إلى سرٍّ؟!..
بَلَنْسِيَةٌ..
بلا نسيانَ..
- لو نسيانُها يَهْمي -
تناءتْ عن بساتينِ الصِّبا...
ضَلَّتْ بِأَرْوِقَةِ الزمان الوَغْدِ، عن شِعري!
وما بَرِحَتْ تُبَرِّحُ عُمْرِيَ السَكرانَ
لا كأسي.. ولا خمري!
إلهي
يا إله الكونِ
أَرْجِحْني على أشواكِ أشواقي
وأَرِّقْني بِتْرياقي
فأنتَ الآمِرُ الناهي..
وذاكَ تَأَلُّقُ الرؤيا:
بَلَنْسِيَتي
جَناحُ فراشةٍ

[2] بَلَنْسِيَة: تصحيف لعبارة (لا تنسني)، وهي اسم لزهرة تشبه الفراشة؛ اسمها بالفرنسيَة (Penseramoi)
فكِّر بي: لا تنسني.
ربما كان ابن زيدون أول من استعمل هذه التَّسْمية، في الشعر العربي إذ قال: (...بَلَنْسيةُ لها نميم).

يَسْعى بِمَزْموري إلى ملكوتِكَ الزّاهي.

❑❑

عالم القصة

الصرخة...

عدنان كنفاني

هؤلاء الذين يشبهونني، ظهروا علينا فجأة، ألقوا فوقي شبكة كبيرة، وأطبقوا عليّ... قيّدوا أطرافي وحملوني، رفعت رأسي وصرخت، لكن أحداً لم يهبّ لنجدتي.

نقلتني عذاباتي إلى هذا المكان، قدمي مشدودة في قيد إلى وتد متين، تحطّ على جسدي العاري أسراب ذباب، وتجلدني أشعة شمس حزيران.

أحاول أن أزحف لأغمس رأسي في فضاء الظل المفرود بجانبي، ولا أستطيع، يلكزني ذلك السمين بمقدمة حذائه كلّما مرّ من جانبي، يحرضني على الوقوف ولا أقدر، يطلق نداءه المقيت:

ـ تفرّجوا على عجيبة العجائب، الرجل الغزال..!

تراه لا يدري أن بني جنسه غرزوا في عضلات ساقيّ عشرات الحقن المخدّرة، فأقعدتني، وأصبحت عاجزاً حتى عن الهروب؟.

أقود أمّي، أعبر معها ذلك السهل الأخضر الخصيب، أفرد أمامها أحلام المستقبل المشرق الذي سيحملها ـ كما حملني ـ من عالم بداوة جاف مخيف إلى عالم آخر، كل ما فيه سهل وأمين ورائع.

علّموني فيه أشياء كثيرة، تذوّقت مع تلك الأنثى متعة ما كنت أعرفها من قبل، حتى الطعام، وكنت أحسبه يقتصر على الحشائش والفطريات وأوراق الأشجار اليابسة، لأكتشف مذاق أطعمة ومشروبات أخرى أطيب وألذّ.

تمشي أمي ورائي بانكسار، تنقل قوائمها بتؤدة، وتطوي رأسها بين كتفيها.

لحظة أشرفنا على نهاية السهل، واقتربنا من فجوة الخصب التي دلّوني عليها.. وقَفَت! أرسلت إلي نظرة حزينة قاسية معاتبة، كأنها قالت كلاماً لم أفهمه، ثم ابتعدت.

تسلّقت مرتفعاً صغيراً، رفعت رأسها، وأطلقت تلك الصرخة الحزينة.

تراني أكلت لحم إخوتي؟!

لأول مرة في حياتي أرى أقواماً يشبهونني، لهم رؤوس، وأذرع، وسيقان.. مثلي.

تركني أبي بين أيديهم، وساق القطيع إلى النجاة، ثم وقف على قمّة مرتفع صخري، رفع قرنيه المعقوفين كأنهما منارتان في ظلام ليل، نظر بحسرة إلى جسدي المحشور أسيراً في شبكة، وأرسل صرخة حزن أعرفها جيداً.

أدركت ساعتئذ أنه يودّعني إلى الأبد.

هكذا يفعل كلما مات أحد من أفراد رعيّته، يقف على مرتفع، يرفع رأسه، ويرسل تلك الصرخة الحزينة، ثم يمضي على رأس القطيع، لا يلتفت إلى الوراء، ولا يدعنا نلتفت.

وسرعان ما ننسى.

أنا لم أمت!

صرخت: أنا لم أمت.. لكن أحداً لم يجبني.

ها أنا ذا أجترّ خيبتي، ملقىً، كومة لحم منهكة على عتبة دكان في زحمة سوق يعجّ بأنواع نادرة وعجيبة من الحيوانات، وأنا بينها حيوان غريب مشدود إلى قيد، أستقبلُ دون اكتراث دهشة الناس المتطفّلين الغادين والرائحين.

تسخر منّي أصوات مختلطة تلفظها حناجر حيوانات محشورة وراء أسلاك أقفاص كثيرة، كبيرة وصغيرة مرصوصة فوق بعضها، مطبقة على أرانب ودجاج، طيور من كل صنف، وعصافير ملوّنة. وهذا السمين الذي اشتراني بثمن بخس ينظر إلي بحقد، ثم لا يلبث أن ينقل ناظريه سريعاً إلى زبائنه وسلاله وأقفاصه، وإلى أطباق القش الكثيرة المعلّقة في كل مكان.

كنت مكوّماً في شبكة متينة، أراقبهم وجلاً، يتقافزون حولي بفرح، ويضحكون، يلمسون

جسدي بأطراف أصابعهم، ويمسكون جدائلي، أحدهم راح يتفحّص ساقيّ النحيلتين، فتح فمي عنوة، وتحسس أسناني، ثم أدخل شيئاً حاداً في ساعدي.

كنت أتابع حركات يديه، يرسم إشارات غامضة، وطبقات صوته تعلو وتنخفض تطلقها شفتاه بسرعة لم أعهدها بأحد من بني قومي، أحاول أن أفهم ما يقول، ولا أستطيع أن أجاريه، لساني تكلّس عبر سنوات عمري على خطاب واحد لم يتبدل، مفردات لغتنا لم تكن معقّدة، هي إشارات ترسلها أصواتنا وتدلّل عليها حركاتنا، تكفينا، نلبّي من خلالها حاجاتنا.

ماذا يمكن أن يحتاج غزال مثلي لغير الطعام والماء والأمان؟

حتى طريقة بني قومي في المحافظة على النوع لم تكن ضرباً من ضروب المتعة فقط، كانت مسؤولية حملها أبي بجدارة، يثبت من خلال حركاته الرصينة أنه بحق سيد القطيع.

عشت عمري بينهم، فأحببتهم، هم قومي وأهلي ولا أعرف لي أهلاً سواهم، أحسّ بينهم بالأمان رغم أنني أدركت منذ تفتّحت مداركي أنني لا أشبه أحداً منهم.

عشت بينهم شتاءات كثيرة، أحاول أن أقفز على أطرافي الأربعة مثلما يفعلون ولا أستطيع، أحاول أن أستشعر الأخطار عن بعد ولا أجد في تكويني قدرة على ذلك، أجري معهم كما يجرون، يسبقونني بمراحل طويلة، فينتابني حزن شديد.

يوم سقط أحد رفاقي في حفرة عميقة، واستطعت أن أنقذه حين سحبته منها، أدركت أنني أستطيع أشياء كثيرة لا يقدرون عليها، فأنا أمسك بأصابعي أغصان الأشجار، أقطّف الأوراق الرطبة، وآكلها. أستطيع أن أداعب قرنيّ أبي، وحين أفعل يستسلم، وستلقي، يغمض عينيه، وينام.

أداعب أمي.

أعشق جمال عينيها، وكثيراً ما تساءلت عن ذلك الحزن الغائص فيهما، تشمّني، يداعبني لسانها، فأتساءل:

ـ كيف يمكن أن تنجب هذه المخلوقة الجميلة مسخاً مثلي؟ ولماذا أختلف عن أترابي؟

لكنني رغم ذلك لم أقف كثيراً أمام تلك الأسئلة، فأنا أعيش بينهم الحب الحقيقي.

هؤلاء الذين يشبهونني كأنهم يسخرون منّي، كنت أعرف أنني من جنس مختلف عن أترابي، لكنني لم أكن أحسب يوماً أقف فيه وجهاً لوجه أمام مخلوقات مثلي، كل ما فيهم يشبهني، عدا تلك الأسمال التي يلفّونها حول أجسامهم.

ـ عشرون سنة!

فهمت أنه يقصد بها عمري، هكذا قال الرجل الأشقر الذي تفحص أسناني وعظامي.

لا فرق.. يقولون سنة، ونقول شتاءً، كان الشتاء همّنا الأكبر، به نبدأ التقويم، وبه ننتهي، ما أن يبدأ إقباله المخيف، تتعرى الأرض، وتنفض الأشجار أوراقها، ويزحف ذلك الأبيض على مدارجنا حتى يعصرنا الخوف، يصبح بحثنا اليومي عن الكلأ أمراً في غاية الصعوبة، ونصبح عرضة أكثر لغزوات الضواري.

يدورون حولي، يتفحّصون كل جزء من جسمي، بعضهم لم يصدّق أنني غزال، وأنني عشت شتاءاتي وصمدت بين قطيع من الغزلان.

أخذتهم الدهشة يوم أمسكوا بي، وتملّكتهم الحيرة بعد أن أصبحت في متناول أيديهم؟

ماذا يفعلون بي؟

أحدهم أشار عليهم أن يعرضوني في حديقة للحيوانات، يكتبون على قفصي:

ـ تفرّجوا على الرجل الغزال!

ويجنون من وراء ذلك الربح الوفير، لكنهم سرعان ما رفضوا تلك الفكرة، قال لهم الرجل الأشقر:

ـ إنها فكرة مكلفة، وغير مجدية، ترفضها شرائع البشر ومنظمات حقوق الإنسان.

اقترح آخر أن يعملوا على تدريبي على سباقات الجري الدولية اعتماداً على قدرتي على الجري السريع وتحمّل مشاقّه لمسافات طويلة، وما يمكن أن يجنوه من وراء ذلك.

والحقيقة أن قدرتي على الجري السريع صفة من الصفات التي تربّيت عليها وسط قومي، فقد كان الركض سبيلنا المختار للنجاة من الأخطار التي تداهمنا، وأحد أسباب بقائنا على قيد

الحياة.

لكنّهم بعد تداول استغرق وقتاً طويلاً استبعدوا تلك الفكرة مدّعين أنني وإن كنت أحمل شكلاً مشابهاً للأشكال البشرية إلا أنني لن أستطيع الارتقاء إلى فهم التعليمات والقوانين والأنظمة الضابطة، وقد أسبّب لهم في لحظة تمرّد حيواني حرجاً هم في غنى عنه.

أنا بينهم لا أملك إلا الانتظار، وهم يقلّبون أمري على وجوه كثيرة دون أن يخرجوا بقرار، إلى أن حسم الأمر ذلك الرجل الأشقر.

رأيته هادئاً، يقف بيننا، يراقب ما يجري دون أن يبدي اهتماماً.

يتفحصني بدقّة، يغمز لي بطرف عينه الزرقاء، ويرسل بين الحين والحين ابتسامة صافية، اقترب مني بخطوات سحرية، وأخذ يمسح على رأسي بحنان والابتسامة الرائقة لا تفارق شفتيه.

حملني معه إلى مكان بعيد، هادئ وجميل، وأسكنني في بيته المطل على البحر، ثم أحضر لي أصنافاً من الطعام لم أرها من قبل.

أعترف أنني لم أستسغ منها في الأيام الأولى لكنّه حرّضني على تذوّقها، وحين فعلت مرّة بعد أخرى، أحببتها، قال:

ـ هو اللحم يا صديقي.

في أمسية لن أنساها، أدخلني غرفةً قال إنها مكان للاغتسال، رأيت فيها لأول مرة في حياتي أنثى من جنسي، عارية مثلي، اجتاحتني رائحة غريبة لكنّها جميلة ومنعشة، فاستسلمت لها، أدركت أنها مثل تلك الأنثى التي تطلق روائح رغبتها تحت أقدام أبي، سيد القطيع.

بدأت تداعبني، تلمس أطرافي برقة، تتحسّس بأصابعها وجهي، وترسل فحيح أنفاسها الدافئة على جلدي، وحين تجرأت ولمست بأصابعي تلك التفاصيل المثيرة في جسدها، غمرني شعور لم أعرفه من قبل، أحسست رغبة عارمة في التسلق على ظهرها كما كان يفعل أبي.

قضينا ساعات لا تنسى، علّمتني كيف أصل معها إلى نشوة دافقة، أدفع عمري كي لا أفقدها، جعلتني أتمنى لو أستطيع منح ذلك الشعور الفيّاض إلى بني قومي.

يومها أخبرني ذلك الأشقر أنني أستطيع أن أدل بني قومي على هذا الترف الذي أعيشه، قال:

ـ تعود إلى قطيعك، وتأتي بهم.

أعترف أن الفكرة راقت لي بادئ الأمر، وصرت أسافر إليهم، أعرف أين يقيمون، وأعرف كيف أتحدّث معهم، وأعرف أنهم لن يهابوني.

وكنت في كل مرّة آتي بفريق منهم، أزخرف لهم صورة المستقبل الرائع الذي ينتظرهم، وما أن أصل بهم إلى حدود عالمي الجديد حتى نفترق، يأخذهم سيدي الأشقر ليبدأ معهم الرحلة التي بدأها معي.

تراني أكلت لحم أخوتي؟.

كنت أرى في وجه أبي أثناء زياراتي المتكررة نظرات حزن، أعجب أيما عجب لمَ يحزن وأنا أدل بني قومي على سبل السعادة، لكنني لم أدرك أبداً أن مثل هذا الخطاب الجديد الذي كنت آتي به إليهم، كان عصيّاً علي فهم أبي.

أراه يضرب الأرض بقوائمه يريد أن يوصل إلي رسالة ولا يقدر، يدفعني بقرنيه، يقودني إلى طرف الوادي، أنظر إلى أعماقه السحيقة، أخاف أن أسقط فيه، لكنّه يقف في اللحظة الأخيرة، أشم رائحة عذبة تصلني من قرنيه المشرعين، وأرى دمعتين تترقرقان في عينيه.

في ذلك اليوم حان وفائي العظيم إلى أمّي، أقسمُ أن رائحتها لم تفارقني لحظة، ما زال طعم حليبها يبلّل صدري، كم مرّة جلَست فوقي ولقّمتني ثديها، علّمتني كيف أجترح منه سبيل حياتي، أردت أن أقدّم لها بعض الوفاء، لم يعترضني أبي، كل ما فعله أنه سلّم سيادة القطيع إلى فحل فتّي جديد قاد أمامه الصغيرات الباقيات وابتعد بهن إلى مكان قصيّ، وقفوا جميعاً على قمة مرتفع صخري وأرسلوا مرّة واحدة صرخة حزينة، أحسست أنهم جميعاً مقبلون بها على ولادة لقطيع جديد.

أمي تمشي ورائي وأنا أقودها إلى الهلاك.

لم أكن أدري أنني أقودها إلى حتفها.

وحين تجاوزنا سهلنا الخصيب، تراءت أمامي فجأة بين حطام المزبلة القريبة من بيتي

الجديد، هياكل عظام عرفت فيها أشباح أخوتي الذين سقتهم إلى ذلك المصير.

طلح الكلس في حلقي فتحرّك لساني.

كنت قادراً أكثر من أي يوم مضى على أن أستبدل بخطابي القديم خطابات أكثر قدرة على الإفهام، لكن الخيبة مزّقتني.. فلم أفعل.

رأيت في وجه أمّي الجميل مفردات الخطاب الجديد، ورأيت في عينيها تفسيراً لذلك الحزن الذي حيّرني.

كأنها تعاتبني، تسألني، وتفضح بسؤالاتها خيبتي.

أبي يمشي وراءنا من مكان بعيد، يتابع خطواتنا الزاحفة إلى الهلاك بصبر عاجز.

وقَفَت.

رَفَعَت رأسها، وأطلقت تلك الصرخة الحزينة، ثم ارتدّت إلى الوراء تعدو بكل ما أوتيت من قوّة، وقبل أن تغيب عن مرمى بصري رأيتهما ينطلقان سوياً، يجدّان الخطى للّحاق بقطيعهما الجديد،

الأشقر ينتظرني، وينتظر صيدي السمين، في عينيه ابتسامة ساخرة، وبين يديه مكافأتي.

قطعة لحم كبيرة، وأنثى لم تعد قادرة حتى على إطلاق روائح الرغبة.

تراني أكلت لحم أخوتي؟

استجمعت قواي، رفعت رأسي، وصرخت..

غرزوا في ساقيّ عشرات الحقن المخدّرة، أقعدوني، ثم باعوني بثمن بخس إلى هذا السمين.

ما زال يلكزني بقدمه كلما مرّ من جانبي، وأنا في مكاني الحقير، مربوط في قيد يشدّني إلى وتد.

أسراب ذباب تحطّ على جسدي العاري، وأنفاسي تتسارع، تحمل ما تبقّى من روحي، أطوف معها فضاء العالم الذي ما غاب عن خيالي لحظة.

أفتقد رائحة أمي، وأشتاق لقرني أبي.

رأيت في زحمة السراب ذلك الأشقر، يبحث عن فتيان سقطوا من أرحام مجهولة بين خرائب الغابات، لم يتذوّقوا بعد طعم اللحم.

كأنني رأيتهم يكبرون وسط قطيع فتيّ.

قوائمهم مخالب.

وقرونهم حرابٌ من فولاذ.

حاولت أن أفكّ القيد عن لساني.

رفعت رأسي..

صوتي خذلني هذه المرّة.

لم يعد فيَّ بقيّة!

❑❑

قمر وحيد مثلي

هيفاء بيطار

الحب لغز، هذا ما أحسه تماماً وأنا في طريقي إليه، رجل أول ما التقيته استيقظت في نفسي رغبة بالتحول، ورغبت بكل أحاسيسي أن أتوهج.

كنت أوهم نفسي أنني أحب خطيبي، لكن منذ أن التقت عيناي بعيني الغريب وتبادلنا تلك النظرة التي لا يمكن أن تنسى، نظرة فتحت نفقاً بين روحي وروحه نظرة كانت كافية لإذابة حبي لخطيبي، كما يذوب قنديل الماء المنتفخ وهماً على رمل الشاطئ!

خطيبي المسكين لن يعرف أبداً أنني تركته لأن هوى آخر اشتعل في كياني، طلب بإلحاح تفسيراً لابتعادي، العبارة المختصرة لكل المآزق العاطفية: ما في نصيب.

في المقعد الخلفي للتكسي تأملت وجهي بالمرآة الصغيرة، ابتسمت لأن كل شيء في متقن، وعند إشارات المرور الحمراء، كنت أقيس قوة مشاعري وأقدر جيشانها.

ياه، كم أحبه رغم أني لم ألتقه سوى مرتين، وتبادلنا عدة رسائل عن طريق الانترنيت. حب أثمر ونمى في الصبر، لأول مرة سأزوره في مكتبه، أحسست بنشوة مضاعفة لأنني مغرمة برجل مهم، لكني لم أحبه لمكانته الاجتماعية، بل لأن شيئاً غامضاً وطاغياً شدني إليه، ربما أجمل ما في الحب كوننا لا نعرف كيف يولد.

كنت اعد إشارات المرور الحمراء بغيظ وفقدان صبر، وأدركت مدى اشتياقي له من التعرق الخفيف لراحة يدي، وتلك علامة انفعالي الأعظمي، إذ تنتابني دوماً في الامتحان، وبانتظار أشخاص أحبهم.

هاجمتني لوعة الحب المكبوت، وأنا اجلس في الصالون الفسيح لمكتبه، بانتظار أن تأذن لي سكرتيرته الحسناء بالدخول، كانت قد أعلمته عن وصولي فطلب إليها أن انتظر قليلاً ريثما ينتهي من مكالمة هاتفية، شعرت بقوة خفية تضغط على قلبي وتملؤه بالألم، وبدا لي الانتظار مهيناً، وفوق طاقتي على الاحتمال.

كانت الانفعالات التي انتابتني طوال ساعات سفري من مدينتي المتواضعة إلى مدينته المتغطرسة قد أنهكتني، لدرجة أوشكت مقاومتي على الانهيار، وخفت أن انفجر بالبكاء.

قاومت غصة قهر، وابتلعت دموعي الحارقة، وأنا أتحول من عبارة الحب لغز إلى عبارة الحب جرح.

ترى كيف يتركني انتظر وهو عارف كم أتلهف للقائه؟ أتراه لا يملك لهفتي ذاتها! فجأة ولدت بذرة الشك، أحقاً يعرف كم أحبه؟ هل يحبني؟ هل أملك أدلة أنه يحبني؟ أنه لطيف معي، لبق، حنون، لكنه لم يقل لي أنه يحبني!

معدتي خاوية وذهني متعب، ينقصني النوم والاسترخاء، وأنا هنا في مكتب رجل باغتني حبي له دون إنذار أو منطق! أحسست أني محاصرة بحالتي التي لا يد لي فيها.

حل بي إرهاقٌ ثقيل، سارياً بنبضه في كل جسمي، أغمضت عيني وأنا أحس أن الخواء يغمر الدنيا، رغبت أن أتحرر من عطري وأناقتي وثيابي، واندس في فراش وحدتي العطوف، هناك في مدينتي المخذولة مثلي.

هوى قلبي وأنا اعبر عتبته، وأقف وجهاً لوجه أمامه، تقدم مني وصافحني بحرارة بالغت في تقديرها، تبادلنا قبلاً على الوجنتين، خزنت ملمس جلده، وتمنيت لو أطوح بغباء حصانتي واقبله مباشرة في شفتيه اللتين طالما حلمت أني أقبلهما، رغبت لو التصق به وأضمه بقوة بين ذراعي.

تأملت مكتبه الأنيق، وقد زينت جدرانه بعشرات الصور، كلها صوره مع حكام وسياسيين، تخيلت لو أن هناك صورة تضمنا معاً.

قدمت السكرتيرة القهوة، تركته يسألني عن رحلتي وعملي، وسر جاذبيتي؟ لم أكن أنظر إليه، بل أتشرب وجهه، وأظنه لاحظ ارتفاع حرارة أشواقي، فتضرج وجهه قليلاً، كنت سعيدة بحريتي في التعبير التي لا تعرف الحرج، والتي تطلق العنان لعواطفي بكل الأشكال الممكنة،

نظرات دافئة مشتاقة، ابتسامات مشجعة لكنه لم يستجب!

أصر أن يظل للحديث بيننا حدوداً، وددت لو أصرخ به: لقد تحملت مشقة السفر لأني مشتاقة إليك، وليس كما أدعي بأن لدي مشاغل عديدة، لكن رصانته ولباقته قمعاني.

ترى هل حبي له خطأ؟ كم آلمني إحساسي بأن حبي له مرفوض، لقد رأيت الحقيقة في عينيه، فهو لا يحبني ولا يشتاقني... رغم أنه معجب بي! فكرت بغضب لم لا يحبني؟ لكن أي سخف هذا، هل الحب بالإكراه؟!

نظر في ساعته بطريقة خفية معتقداً أنني لم ألحظه، أحسست بطعنة ألم في قلبي لعله ينتظر انصرافي.

أنقذني من ارتباكي الأليم اتصالاً تلقاه، فكرت أنا أرشف آخر قطرة من خيبتي التي لها طعم القهوة المرة، أن الحب لا يمكن أن يقوم على العدم! كيف أحببته لهذه الدرجة وأنا بالكاد أعرفه!

كنت أتأمله بوله وهو يتكلم، حسدت سماعة الهاتف، لأن يده تطبق عليها بإصرار وحنان.. صفحة وجهه النقية، التجاعيد الخفيفة حول عينيه، والتي زادته بنظري وسامة، قميصه الأزرق الأنيق الذي يضفي على وجهه صفاءً وشفافية شفتاه المكتنزتان الشاحبتان قليلاً، ماذا لو انتفضت من مكاني وباغته بقبلة حارة على شفتيه، ورميت سماعة الهاتف جانباً، لكن عقلي كان يسخر مني ويدلني أن الحقيقة في مكان آخر، فهو يتكلم دون أن ينظر إلي، لو كان يحبني لما استطاع أن يرفع نظره عن صفحة وجهي.

اعتذر لطول المكالمة، وأخبرني أن مشاغله كثيرة، لدرجة لا يجد فسحة للتنفس. ترى هل يبلغني بطرقة غير مباشرة عن رغبته بانصرافي، اضطررت أن أساله السؤال الذي تمنيت لو يطرحه علي

ـ ما برنامجك لهذا اليوم.

قال إنه مرتبط بغداء عمل بالغ الأهمية، لأن رئيس الوزراء يريد التحدث إليه.

دست على كرامتي وسألته: هل نلتقي مساءً.

قال بلهجة اجتهد أن تكون حماسية وصادقة: سأعمل جهدي.

قلت: حسناً، سأكون في مطعم غير بعيد عن مكتبك، مطعم أحبه كثيراً لأنه يطل مباشرة على البحر.

ربت على خدي مؤاسياً وقال: سأعمل جهدي أن أوافيك إلى هناك، لكن في حال عدم تمكني من ذلك، أرجوك اعذريني، فمشاغلي...

لم اتركه يكمل، لم أعد أستطيع التفرج على نهاية شيء لا أريده أن ينتهي.

دوار خفيف يعصف برأسي، أهو بسبب التعب، أو الخيبة، أم بسب عشرات الصور التي تزين جدران مكتبه، صور تحف بي، وتؤكد لي أنني خارج حياته.

تسكعت في الشوارع أجرجر ورائي حزناً هائلاً يترك في فمي مرارة.

هدني الإعياء، لكن شعاع أملٍ واهٍ ظل يلوح مخترقاً غيوم كآبتي الرمادية.

ومساءً قصدت المطعم، بعد أن أحكمت قناع التفاؤل على وجهي المندى بالدموع وجلست انتظر الرجل الذي اشتاقه بكل طاقتي الخلاقة على الحب.

كان البحر يقترب بزبده مني ليهدئ قلبي قليلاً وليؤاسيني.

نزعت ساعتي ووضعتها في جيبي، لأنني كنت أطيل التحديق إليها.

وجهي بارد، ويداي ترتعشان، وقلبي يطرق بقوة، كعصفور ينازع في قفص.

ما الذي يعتريني، أهي علامات صدمة الحقيقة المرعبة، ياه أي حب هذا؟ هل أحبه حقاً، أم أن قلبي يفيض بالحب، ويبحث عن رجل يهديه هذا الحب؟!

حبٌ مرفوض، حب ظل بحالة بدائية! حب مهين.

هذا ما أحسه دقيقة بعد دقيقة، والبحر وحده يحفظ سري ويؤاسيني.

فجأة حل سلام مباغت في روحي، تمطيت في مقعدي، وحركت رقبتي عدة مرات شمالاً ويميناً، ضحكت وأنا أقاوم دموعاً ساخنة، متنبهة أن الحبيب المنتظر لم يأت، إنما جاء قمرٌ ساحرٌ عوضاً عنه.

❑❑

النيروز

حسين علام

كانت المدينة لا تزال تحل ضفائرها للمطر الذي بات يهطل الليل كله عندما كان يوسف ولد المهدي الخراز يصطك من البرد وحيداً تحت الجسر الذي يمر من فوقه القطار الذي كان يتوجه إلى وجدة عادة. لا قطار اليوم، لأن السكك خربت وماتت المحطات دفعة واحدة من هنا ينحدر الطريق المؤدي إلى باب زاوية سيدي الحلوي.

يوسف مقرور في هذه اللحظات من الداخل، إنه خرب كبيت خال في الزمهرير، مشرع الأبواب والنوافذ، تهب فيه ريح قوية تتخلع لها المصاريع ويتكسر لها الزجاج ويتناثر على البلاط شظايا صغيرة لا انسباك لها. إنه البيت الخرب الذي غادره أهله منذ زمن لأن الأشباح تسكنه.

رفع وجهه إلى فوق ناحية الجبال. جبال لالا ستي(3). فرآها غارقة في السحب. غابتها مسيجة بالضباب. ذلك المكان يعرفه جيداً، ويخافه. لقد نزل من قربه منذ قليل. جنب تلك الجبال يسكن.. بالعباد، على بعد مسافة قليلة من تلمسان ومن الغابة، إذ ليس بينهما من فاصل أصلاً سوى مقبرة سيدي السنوسي.

الأرض مبللة والحيطان كذلك. والبيوت هنا قرب الجامع القديم مقفرة السطوح. حبال الغسيل خالية. والأصص فارغة. بعض الحطب فقط وكثير من البقايا. هذه البيوت تتكمش على نفسها الآن. تنغلق كالمراوح على أسرارها ولا تريد أن ترفع الرؤوس إلى السماء التي بدت

(3) امرأة صالحة بني لها ضريح في أعالي تلمسان. قيل إنها ابنة سيدي عبد القادر الجيلاني.

منشغلة عنها اليوم أكثر من أي وقت مضى. البساتين فارغة وأشجار الزيتون وحدها واقفة بحضورها ذاك القوي المكين. لقد ازدادت جذوعها سواداً منذ أن هطل المطر. وهي اليوم بهيئة المسنين المتروكين إلى مصيرهم. غامضة الالتفاف حول نفسها وهائلة الصلابة على الرغم من أن ظلها قد اختفى منذ بداية الشتاء.

((آه يا بايه.. قال.. تأخرت كثيراً هذه المرة. لا يمكنني أن أنتظر مزيداً من الوقت في هذا البرد. لقد تجمدت...))

خمن يوسف أن أهل هذه البيوت والأشجار يتثاءبون في أفرشتهم الآن أو يجلسون حول مدافئهم أو مجاميرهم، وكوانينهم يثرثرون هامسين في هدأة الصباح هذه بيقظتها الخفيفة الساكنة على غير العادة. لا يزالون يتلمسون بقية من النعاس في البطانيات وعلى الأسرّة التي تركوا فيها كوابيس البارحة..

لقد أغلقوا الأبواب والنوافذ بالمراتيج الجديدة ولا بد أنهم الآن يحاولون استعادة المذاق اللذيذ، على الرغم من كل شيء، لسهرة الناير البارحة. ولا بد أن الجدات والأمهات تجلسن الآن إلى الكوانين و تخبئن في صدورهن العامرة بعض الصرر الصغيرة مليئة بثمر السنة.. تخفين بعضه للغائب الذي لم يحضر لأنه في حكم الله. لقد قضي على معظم الناير[4] البارحة، لكنهن تخفين بعضه لتزدن في العيد أكثر.. وتصنعن من تشوف الأولاد إليه ضفائر من الحرير تطول أياماً آخر، فهن تخرجن عند الصباح، عند اليقظة الأولى، ما خبأنه من تين جاف ومن تمر وحلوى ومشمش وفول سوداني فتبرق عيون الأولاد من جديد، تشتعل ثانية، وتتلهف إلى اللمعات الدافئة للجمر الملألئ في الكوة المظلمة.

((ذلك زمن مضى.. كنت تعرف كيف تحلم. أما اليوم فكل شيء قد تغير. كانت الجدات تزدن نار الكوانين اشتعالاً بحكاياتهن عن "لونجة" بنت الغول والفتى الذي صعد إلى قلبها من شعرها الغزير. عندما كانت الحكايات تتقافز حقيقة كالشرر في المخيلة.

لابد أن الأطفال الذين لم يكبروا يهرسون لوز البارحة إذا كان عصياً ببعض العناد وقد بقي في حلوقهم مذاق التين المجفف بالفرينة وبالصبوات. ولابد أن حلاوة الزبيب اللاذعة وطراوة نكهة الصيف التي لا تزال باقية فيه لا تبين بيبوسة عوده الدقيق الناشف.

---

[4] عيد بداية ألسنة الأمازيغية في الجزائر يوم 12 يناير.

آه. يا الرجل الوحيد.. لابد أنهم قد أتخموا أنفسهم اللحظة "بالسْفَنْجْ"[5] المغموس في العسل. ولا بدّ أنهم يتمنون طبقاً آخر من الحلفاء مليئاً يمدون إليه أيادي لاهفة لتتخطف ثمر العام المجفف..))

أدرك يوسف فجأة أن هذه الأشياء التي يحدث نفسه بها تافهة ولا معنى لها وأن تذكره لها مجرد كذب على النفس. نوع من المغالطة. هذه الأفكار الساذجة تجعله يقرف من نفسه. بلاهة كل هذا.

((ما هذه الذكريات الباهتة.. الغارقة في التفاهة)) قال لنفسه.

((أية طفولة وأية جدات. لم تكن لك جدة أبداً ولم ترها. أنت تحب أن تتخيل هذه الأشياء دائماً صحيح.. لا تزال حالماً ومراهقاً أحياناً. لم يغير الزمن فيك شيئاً بعد.. والحقيقة الوحيدة في كل هذا أن البارحة كانت ليلة الناير والناس ينتظرون انهمار الثلج دفعة واحدة.."

ـ الناير عادة أمازيغية قديمة. قالت بايه.

ـ وهي إيذان ببداية السنة الجديدة عندنا ونتوقع بعدها سقوط الثلج..

قال:

ـ لأجدادك عاداتهم تواريخهم. لكنك عادتي الوحيدة.. انهماري الكاسح.. عسل الطفولة لا أكثر.

قالت:

ـ لا أكثر حقاً.

قال:

ـ لا أكثر. وضحك.

تيبست "التراواكار" الجلدية السوداء على جسده وندت منها رائحة اللماع الأسود وأصبح مجرد التحرك فيها يحدث صوتاً مكتوماً. ولولا هذه الكنزة الوصفية التي أهدتها له ما كان ليستمر في هذا في هذا البرد واقفاً. هناك برد آخر في الروح لا يمكن أن تذيب صقيعه أية نار مهما تأججت واستعرت. برد لا يفسر.

((أولئك الأطفال الذين كانوا ينصتون لحكايات الجدات لم يعودوا موجودين إلا في ذهنك أنت. ولابد أن الجدات اليوم وحيدات، تنكش الكوانين بأعواد السأم.. وقد خبت الحكايات

---

[5] عجينة مقلية في الزيت تؤكل بالعسل.

أيضاً وعلاها الرماد كما يعلو عادة جمر الصباح ويلفه فتنجاب حرارته ويفقد ألقه وألوانه النارية والوردية عند الفجر.. مضت الطفولة. وقد تخشبت اليوم.. فاصمت.. هذاك زمان وهذا زمان وحشة...)) قال لنفسه.

هبت عليه ريح خفيفة محملة بالرذاذ فأصابته بعض القطرات على وجهه. كان الشعر مبللاً لذا سرت في جسده رعدة.. من رأسه إلى قدميه. برودة دخلت إلى قرارته فتجمدت أكثر فأكثر..

كان وحيداً في الريح تحت جسر سكة الحديد عندما ظهرت باية من بعيد، خرجت من المنعطف فجأة، يدفعها هبوب النهار القوي إليه، بمعطفها البني الفاتح من الفلانير الذي يجعلها راسخة المشية، ثابتة ومتأنية، خصلات شعرها تتطاير من جوانب قبعة الصوف السوداء. اليدان في الجيبين والخطوة أشبه بالمارشات. واثقة من نفسها، إنها تعرف ماذا تريد. هكذا.. اتخذت في الريح العاصف شكل امرأة تعود وحيدة من رحلة مات كل من فيها. امرأة تعود فارغة القلب من الطوفان أو الهم. كانت الناجية الوحيدة.. والشاهدة الوحيدة على ما وقع..

((ناجيتي الوحيدة)) قال..

تبسمت من بعيد. تعرف أنه يحبها أكثر عندما تمطر. وتعرف أنه يحبها هكذا غامضة كالشجر. ويعرف أنها خمنت أنه يقف منذ زمن ينتظرها في مكانه. وأنه كان قلقاً وشرع يتحرك في مكانه. إنها تحب هذه اللحظات لأنه سيقول لها كلاماً تدرك مدى حرارته.

ـ تكون مدهشاً عندما تغضب. تقول.

ـ أنت قاسية. تتأخرين عمداً. قال يلومها.

ورمقته بكل ما في عينيها من مكر.

ـ أحب ذلك...

ثم ضحكت.

وانطلقا إلى جامع سيدي الحلوي عبر طريق ملتو، حاد الانحدار نازلاً في الأرض، يشرف على السهل الممتد. مرا من تحت الجسر وراحا نزولاً كما ينزل بعضهم إلى موتهم أو إلى حياتهم.. لم يكونا ليفرقا في المسألة منذ زمن لأنه لم يعد هناك من مسافة تفصل بينهما سوى الكلام.. لم يكونا ليعرفا الفرق حقاً.. أو أن الأمر غدا مشتبهاً فتركا التفكير فيه بالجدية

اللازمة.

كانت باية تريد أن تضع شمعة في الجامع لتفي بنذر غامض فكرت فيه منذ لقائها بيوسف وكان يهزأ منها، ومن سذاجتها لأنها تخلط إذ أنها لم تكتشف المدينة بعد. قالت إنه لا يهم.

ـ مازلت أتعرف عليها وحدي. بطريقتي الخاصة. أنا التي أنسجها وحدي خيطاً فخيطاً. وألونها كما أريد. أما معلوماتك التاريخية فدعها لك وحدك لأنك تسودها دائماً.. تعطيها من ذاتك المظلمة، من نفسك الكئيبة... إنك لا تعرف غير الكوارث. أما أنا فأصنع المدن على طريقتي. أخلق المدن التي أريد بالطريقة التي أشاء..

قال: طيب.. طيب.. سمعنا وفهمنا.. لكن سيدي بومدين، فوق، في العبّاد هو وحده من تنذر له الشموع.. تأتيه العازبات الجميلات كل جمعة لتضعنها عند الضريح.. تنذرنها كي تتزوجن أو تلدن...

قال لها إن التلمسانيات البهيات ترفعن حلقة باب المقام أولا، تلك المعشقة بالنقوش، ترفعنه بأيد بضة، فتبعثن في النحاس حرارة الرغبة المكتومة، المدفونة احتراقاً وشوقاً. ثم تقر عنها قرعاً خفيفاً غير مسموع سبع مرات وهن تفكرن في من تعشقن بقوة. فيخفق القلب ويهتز الصدر الناهض بضربات سريعة ويصعد الدم إلى الخدود فجأة فتسرعن داخلات مخافة أن يراهن أحد فيفتضح ما بهن.. إذ العشق فضيحة..

وتظل تلك الحلقة من النحاس كاتمة الأسرار لعهود غابرة إلى اليوم... العاشقات البهيات بعيدات الآن وأيام الجمع التي تخرج فيها "لريام"(6) إلى الضريح بعيدة أيضاً.

قالت:

ـ سمعنا منك يا سيدي هذه الحكايات مراراً وفهمناها لكن أمر شموع الزواج يهم العاشقات التلمسانيات وحدهن أما أنا فإني أضع الشموع أينما أشاء.. حيثما أريد.. لقد أضحت لسيدي الحلوي هذا مكانة خاصة في قلبي ولا تبحث عن السبب..

إنه يعرفه. أو يحدس به على الأقل. لأنه لاحظ دهشتها واهتمامها بكل أخبار الولي منذ حدثها عنه أول مرة. قالت يومها:

---

(6) جمع ريم.

ـ هل كان الأطفال يحبونه حقاً؟.

قال: هاأنت امرأة بيتية.. تحبين الأطفال والدانتيلا.

وراح يضحك منها.

قالت:

ـ أكان يعطيهم الحلوى حقاً ويرقص لهم فعلاً وهم يصفقون له..؟ هل هذا حقيقي في وطننا.. ؟ هل كانت هذه الأمور تجري عندنا في هذا البلد أم أنها خيالاتك أنت وحدك.. رغباتك أنت لا غيرها..؟.

قال: كل ما أرويه لك حقيقي.. كتب التاريخ تقول ذلك...

وكانت بايه تتصور المشهد مراراً.. شقاوة الأولاد وهم جالسون على المصاطب الحجرية في منعطفات الدروب الظليلة، ينتظرون أن يمر بهم السيد الصالح، يراقبون الدربة التي يمرق منا كالسنونو، يتراشقون بالنظرات القلقة وهم يؤكدون على أصغرهم الذي لا يزال يلهث من الجري إن كان قد رآه حقاً آتياً من هناك، ثم هاهم يهبون إليه دفعة واحدة عندما يخرج من الجهة التي لا يتوقعونه منها، يتسابقون إليه وجلابيبهم المشقوقة عند النحور تتطاير قلموناتها خلفهم. جلابيب من الصوف خفيفة، مخططة وردية وسوداء وحمراء كالتراب. الأرجل حافية والقلوب متلهفة إلى قطع "المشّهدة" والحلوى التي لم يذوقوا مثلها أبداً.

وهاهم يتحلقون حوله ويرفعون الأكف الصغيرة إليه كسنابل خضراء في الريح وهم يزقون.

ـ أنا.. يا سيدي أنا...

ينظر إليهم الشيخ ضاحكاً، يقف وسطهم كشجرة اللوز، ويدخل يده في قلمونته ويحفن الحلوى ثم ينثرها على رؤوسهم فيتصايحون فرحين، يتقافزون بخفة كما يفعلون عادة عندما يهطل مطر الصيف بغتة، مثل طيور أم الحسن، يخبون جذلين، ينطوّن مبتهجين لأن سحابة قد مرت وأمطرت ثم انفرجت عن قوس قزح. غادر السحاب وظل المطر عالقاً في السماء، يتناثر عند أقدامهم. وهاهم، عندما يرون صحواً ومطراً في السماء الصافية، يقولون:

ـ هذا هو عرس الذيب

ولا تكفّ باية عن رؤية هؤلاء الأطفال وهم يصفقون للشيخ بعد ذلك ويغنون له فيأخذه

الوجد بعيداً جداً ويمد ذراعيه في الهواء عالياً ويفردهما كما الأشرعة، يريد أن يحلق إلى قوس قزح.. ويغنون له فيرقص.. يدور حول نفسه ويدور ويدور وقد أحنى رأسه على كتفه وفتح يده اليمنى إلى السماء.. فينبع الماء من كفه فجأة ويسيل من بين أصابعه.. ويلمع بريقه على الأرض.. أما يده اليسرى فهي على شكل هلال مقلوب إلى أسفل يفرغ ما في جسده من ماء.. وتسيل الكف، وتثرى بالسائل الشفاف الدافق المتلألئ والشيخ لا يزال مغمض العينين، غائباً عن الوجود في دورانه الذي حير الأولاد وهم يضحكون..

كان الشيخ يبتسم وحده مصغياً إلى ما ينطق به الوجود، وينصت وحده.. يصيخ السمع إلى تلك الموسيقى الكونية التي لا يعرفها سوى من كان معه من الشهود..

نظرت بايه إلى يوسف ساهية. كان في عينيها بريق غامض، وتيقظ طالما كان يخشى أن يحدق فيه أكثر مما ينبغي. كانت تعلم أنها أيقظت فيه بهذه الأسئلة أشياء ينبغي أن تظل مدفونة، وشعوراً مالا يزال مبهماً عصياً عن التحديد.. شعور يحتاج فيه إلى نوع من المسافة حتى يصل إليها فيه دون أن يتبدد.. دون أن يتشظى كالزجاج.. كان هذا الإحساس من القوة بحيث غمر كيانه كله وجعله لا يطيق نفسه الآن.

إن بايه تتذكر جيداً أنه هو من روى لها حكاية الحلوى والرقص هذه. قال يومها:

ـ هذا الشيخ الحقيق بالفتوة إشبيلي الأصل.. كان في بداية أمره قاضياً.. جاء تلمسان هارباً من الفداحة ومن القتل وراح يتخفى فيها م الذين يعرفونه. كان يكتم ما به ويجلس في الأسواق ليبيع المتاع ثم يصنع الحلوى بثمنه ليفرقها على الأطفال الذين يصفقون له كلما رأوه فيرقص لهم..

قالت: قاض وعاشق....

قال: عاشق وقتيل....

قالت: مسكين....

قال: لما افتضح أمره قتل وفصل رأسه عن جسده..

قالت: وأين هو اليوم؟

قال: جسده هناك.. يرقد في ذلك الضريح الذي ترينه يطل على الجامع محاطاً بقبور منسية... أما الرأس فقد اكتشف أخيراً مدفوناً تحت في محراب الجامع.

قالت: مسكين.. يا له من مصير؟

قال: صحيح.. مسكين.. كانوا يحبون هذا الاسم.. هم المساكين...

قالت: ونحن؟

قال: نحن.. آ .. نحن مساكين أيضاً من منظور ما.

نظرت بايه إليه.. وابتسمت بجهد فسكت. ثم مضيا هبوطاً.

لما انحدرا أكثر إلى الجامع راحت مئذنته تصعد من الأرض.. وتسحب نفسها إلى أعلى كلما أوغلا أسفل. كانت مربعة عالية، تنبع من تحت بجسدها القوي.. مطلة على السهل. كانت مبنية من الآجر الأحمر الذي نداه المطر فصار حاراً بجلده البراق وبحوافه الحادة القاطعة التي تنتهي بجامور على هيئة غرفة صغيرة، في قمتها عمود من النحاس مغروز فيه ثلاث تفافيح مدورة، متراتبة، متخمة وعامرة وفي النهاية هلال مفتوح على السماء طلباً للرزق والبركة. يقولون إنه عندما يظهر الهلال في بداية السنة هكذا مفتوحاً في السماء مثل الكف الضارع فإن العام عام خير كثير وحب وفير. أما إذا بان معكوساً إلى الأرض سافحاً ماءه فإنه عام جفاف وجدب وبرد.

وكان هذا العام في بدايته ولم يكن هناك على السطح سوى عش لقلق خال منسوج من عيدان الكروم. قد اسود وأقفز تماماً.

كانا صامتين لما انحدرا إلى الجامع القديم. وكان على وجه بايه ذلك الندى الذي يحبه وفي شفتيها بعض الهزء الصغير يتخفى. التفتت إليه بملأ عينيها فمال عليها يريد أن يقبل ذلك الأنف البربري الرائع الدقيق التكوين، غير أن شيخاً مر بجانبهما. ابتسم الشيخ الصغير الجسم كالطفل لهما، فعرف يوسف أنه رآه يهم بالقبلة وقدر أنه حمل معه ابتسامته وهو يغيب عند المنعطف. ثم جعل يتصور أنه يمكن أن يكون سيدي الحلوي نفسه قد ضبطه متلبساً. فانشرح لهذا الخاطر ولم يخبر بايه به.

عندما نزلا السلالم الحجرية امتدت أمامهما البيوت وسط البساتين الخالية لسهل المنية، قد تقلصت أراضيه لأن الإسمنت غزاها وملأت دوراً وعمارات. كان الضباب الخفيف يلف ما بقي من شجر الزيتون المنتشر في السهل، إنه مقيم منذ أيام ولا يريد أن يتزحزح. لقد كان الناس هنا يلتزمون بيوته ولا يخرجون لأن الخوف والبرد يتهددانهم كما في كلّ يوم.

انعطفا إلى اليسار واجتازا قوساً عالياً من الآجر الأحمر المبلول. ووقفا عند باب

الجامع.. تحسس يوسف الشمعة والكبريت في جيبه ثم صعد الدرجات الست إلى الباب الجوفي الضخم المصفد بالنحاس المسود من القدم. كان موارباً. واجهته عالية مسقوفة بالقرميد الأخضر المسنن. وسفائف من الكتابات على طول صدرها. ذلك الباب القوي كان نحاساً كلّه، منقوشاً ومخرماً تخريماً دقيقاً فيه تعريشات وأشكال عديدة، محاطاً بحاشية من الخوخات النحاسية المسننة. تلك التعاشيق مبذولة بكثير من اللهفة والدقة بحيث تبدو عليها واضحة أنفاس الصانع القديم الذي لابد أنه كان عطشاً جداً، محتاجاً إلى شربة ماء أثناء ظهيرة عتيقة قاسية.

لماذا غمرته تلك الفترة قال لنفسه، لم يكن يدري. لعله كان عطشاً في هذا النهار البارد. دفع الباب الثقيل ودخل وحده.

كانت ساحة الجامع مليئة بالبرك التي خلفتها الليلة الممطرة وكان حوض ماء الوضوء في الوسط لا يزال يشتغل، تنتصب النافورة في قلبه، يثر منها الماء ويتدفق من نبع تحته فيخر منها بخار قليل، يتصاعد من جوف الأرض الدافئ. حالة من السكينة تملأ المكان. الأبواب الداخلية الضخمة المرصوصة إلى الأعمدة القوية المربعة منغلقة على قاعة الصلاة.. ها الساحة تنفتح على السماء التي تهب فوقه بالسحب والرماد. وها الظلمة التي بدأت تخرج من جنبات الجامع وهو وحده ولا ظل له.

فاقداً للظل كان يتوغل في الساحة، السكون خلف الأعمدة الرخامية الدقيقة المتعرشة بالنحت الدقيق على شكل وريقات وتيجان شفافة البياض، عليها صفرة هلامية لجسد الرخام ذي البشرة الملساء الباردة.

صوت ما يتناهى إليه. لا يدري من أين يأتيه. خمن أنه ربما قارئ قرآن يجلس وحيداً هنا. الصدى لا يزال يتردد في الأروقة الفارغة. كان في الصوت توجس خفيف. رجفة غير معلنة واختلاج والرهبة.

((إن فكرة الشمعة هذه لا تخطر إلا على بال مجنونة مثلها.. أين سأضعها الآن.. أين؟)).

وراح يبحث عن مكان ما في تلك الظلمة المبلولة بالأنفاس العتيقة للمكان الذي غدا هادئاً جداً ومنذراً في آن. كان مثقلاً بآهات وآلام وهمهمات وترجيع أصوات الذين مضوا. اخترقه كل ذلك دفعة واحدة فشعر بالأصوات تغلف المكان وتصير جلداً بشرياً متحركاً يسيل

على الأرض ثم بدأت تتنفس وترتفع حتى تصمه..

وقف متردداً وبدأ الفزع يداخله. فأخرج عود الثقاب بسرعة أشعل الشمعة عند قدمي أحد الأعمدة الرخامية وعاد.

عندما خرج يوسف من الجامع القديم كانت بايه قد اختفت.

❑❑

المشتبه به

عمر الحمود

يقبل الأوامر كنصوصٍ مقدسة، وينفذها بآلية، ويحافظ على الأسرار، ولا يهتم بالمراتب والترفيعات، وسيّان عنده طراوة الثناء وخشونة الهجاء، وتغويه الصِعاب، وتحفز قدراته، وتصقل مواهبه، فيتصيّد عثرات المطلوبين ببرودة دم، ويوقعهم في فخاخه الواحد تلو الآخر، وبوسائل تبررها غايته، ولهذا كُلِّف بمراقبة المشتبه به، فتفحّص صورته، كانت واضحة صافية، وأبرزت ملامحه بدقة، وأظهرت سمرته المشرّبة بلونٍ قمحي محبب، وأخفاها في حقيبة يده كتعويذةٍ سحرية، ورصد هاتفه والمواقع التي يرتادها، ووضع ثقله في عمله، فكسب الموظف الذي يشاطره المكتب بعد جدالٍ وممانعة، وجعله طَرْفاً له.

وظلَّ ما خفي شغله الشاغل حتى خطر له خاطر، برع في تنفيذه، اهتم بجيران المشتبه به، سبر حاضرهم وماضيهم، فوجد لدى أحدهم استعداداً لخدمته، فاستدرجه، وجنّده في صفه بفرنكاتٍ تُرمى في حجره.

وتقرّب الجار من المشتبه به كوليٍ يتبارك به، ويُستشفى برأيه، ومدَّ المراقب بمعلوماتٍ وأرقام بدءاً من عدد الساعات التي يسفحها المشتبه به أمام التلفاز، يتجرع المرارة، وهو يتابع جِسام الأحداث في وطنه النائي المستباح مروراً بمظاهر الإسلام على زواره ومناسكهم وطقوس الكتابة لديه وانتهاء بحنينه إلى صباه تحت نخيل أظلّه من حرٍ، وأغناه من عوز.

وسطّر المراقب تقريراً، رفع منزلته، ومنح جيبه مكافأة مجزية.

وعبر نادل في المقهى، يسترق السمع والبصر، التقط تفاصيل دقيقة عن المشتبه به وأصدقائه ومعارفه والأصول العربية المنحدرين، منها، وآمالهم وأشجانهم والكتب التي يطالعونها، والأحاديث التي يلوكونها في المقهى وموقفهم في أمريكا والقاعدة والمقاومة وخلافاتهم وأحلامهم وسعيهم لاستعادة الحق المنهوب، ولثم ثرى الوطن النابض في القلوب.

وتفنن في نهج المراقبة!.

تأبط كتباً ليجعلها صلة وصل بينه وبين المشتبه به، ومن خلالها ينبش جوانيته، ويدرس طبائعه وميوله، ويحمل مجلاته المفضّلة كأيقوناتٍ نفيسة، ويقرأها بتمعن، ويتعمّد الجلوس على قربٍ منه، يتصفّح أحدها، وبعد محاولات تودد متهالكة، وزُلف وقُربات، تبادلا التحية، وجلسا وجهاً لوجه، وفرَّخت الجلسة لقاءاتٍ وحواراتٍ وتفاهماً، وظهر كرم المشتبه به ورهافة حسه ونفحات من طيب عمله، ورفرف حسن خُلقه غمائم، هطلت في قفر المراقب قَطْراً وفكراً، فأزهر عنادل ترمي بروده وأحكامه المسبقة ورواسبه الموروثة، فضيّقت الفجوة بينهما، تعايشاً، وانخراطاً في معارج المعرفة، وأضحت المطالعة قِبْلة يركع المراقب صوبها، وأينعت وشائج تأثير، جعلت المشتبه به يكبر في نظره كما يكبر شيخٌ في نظر مريده.

شعر المشتبه به بهذا، ففتح صدره، ورفع حجاب قلبه، لتقفز أوجاعه الغافية: أنا مراقبٌ من جهةٍ أجهلها، ترصدني أينما توجهت، وتأتيها أخباري أنّى ذهبت، إنها ريحٌ تعصف بفصولي، وتحصي أنفاسي، وفي بلدٍ يمجّد الحرية...

يقاطعه المراقب خالطاً المزاح بالجد: رقيب وعتيد على كتفي كل منّا كما يقول دينكم.

أطلق زفرة، وكأنه ينفث متاعبه: إنهما يدونان الحسنات والسيئات، وهذا عدل أما أنا، فتُحرَّف حسناتي في تقريرٍ كاذب، وهذا ظلم.

خذْ كلامي على مأخذ الجد، في النهار يقتفي رجلٌ خطواتي بسادية، وكأن تعذيبي يغفر له ما تقدم من ذنبه وما تأخر، أو يعظّمه كفاتحٍ مخلّد، كشفته، فغاب ليظهر متنكراً، ولليل عيون تستهدفني، وقد أُسجَن، أو أُوصَف بالعنصرية والتطرف ومعاداة السامية، أو أُقتَلُ كما قُتِلَ غيري من أبناء شعبي في المنافي والغربة.

لكنني لن أحبط، فكلمة الحق مقام أصلي لأجله.

فتحركت مشاعر ا لمراقب، وسَمت نُبلاً، تعاطف معه، وتحوّل من رجل شرطةٍ سري إلى

سيدٍ فاضل، وهجس: لم أجد فيه صورة العربي الفوضوي، راعي الإبل المتخلف في واحةٍ رملية، واللاهث وراء الجنس، والمؤسس لخلايا الإرهاب، والساعي لتدمير الآخر.

وجدت نقيض هذه الصورة، إنه إنسانٌ سوي، معتدل الآراء، محب للسلام، زاهد في المال والنساء والسلطة، هجر بلاده مضطراً، وجعلها في كتاباته معشوقة ملهمة، ويتحرك في وسط اجتماعي مستقر، ويعاشر كائناتٍ حبرية باحثاً عن سعادةٍ مفقودة، وبسخريةٍ لاذعة يناوئ الوجود الأجنبي في بلاده، ويفضح مفاسده، وقد عرفْتُ فلسفته في الحياة، واطلعْتُ على معتقده، وخشعْتُ في محرابه واستحضرت ما سمعت وما نقله الرواة والرؤاة، وشرّحْتُ ما بين الحرف والحرف، ولم أجد نشازاً أو إساءة لبلدنا.

ويتأمل هنيهةً قرميد المقهى الداحر لعواصف الأطلسي، ويلتقي برئيسه.

يتهلل الرئيس، يرتل رضاه عنه: مرحى لك، صادقت المشتبه به، وهذا بلاءٌ حسن.

ويحدثه بلا تحفظ: لو ساير المشتبه به النظام العالمي الجديد، ومجّد التغيرات الراهنة في بلاده لكنز ما يريد، وصارت كلماته قلائد جمان في مطبوعاتٍ عالمية...

فعرف سبب المراقبة!.

شقّت عليه هذه المعرفة، هدّته، وبركت هواجس على صدره، تسعّرت، وأصابته في مقتل، فغيّر مجرى حياته، كفر بالأوامر التي كان يعبدها، واعتنق معتقد المشتبه به.

❑❑

المغارة

بهجت درسون /العراق

عند أسفل الجبل جلسنا، قرب إحدى الصخور الكبيرة. موقع المغارة تراءى لنا بعيداً... بعيداً جداً، وألسنة الصخور زادتها بعداً، وصعوبة... فلم نر ألسنة حادة كهذه من قبل... صعدنا بعض التلال... بعض جدران البيوت في القرية الواطئة. لم نعهد مثل هذه الأعالي، كنا ثلاثة: أنا ـ ابن المدينة، واثنان من قريتي ـ مسقط رأسي. أحدهما ابن عمي، والآخر صديق لنا. منذ زمن قررنا أن نتسلق هذا الجبل، كي نستكشف المغارة. في داخلنا اشتعلت نار التحدي... تحدي الأقاويل والأحاديث التي تتقاذفها ألسنة الجميع: كباراً/ صغاراً/ رجالاً/ نساءً. حول هذه المغارة المقدسة التي أصبحت الحكايات حولها أقرب إلى أساطير جداتنا وأمهاتنا. حكايات أحرقت مخيلتنا لارتياد هذه المغارة مهما حدث؛ فلهذا تكتمنا حول ما قررناه. وأعددنا العدة له... جلبنا الطعام... ووضع ابن عمي طعامنا في "صرة" بينما صديقنا وضعه ملفوفاً بكيس نايلون.

وقدم ابن عمي عدة قطع من اللحم المشوي وبيضة ووضعه أمام صديقنا. ردها. استغربت لهذا التقشف. قال صديقنا:

ـ صائم أنا.

هنا فقط فهمت تقشفه... لم يضع في كيسه إلا خبزاً وزيتوناً وبصلاً وبضع حبيبات من الطماطم في ماعون صغير.

قلت لهما:

ـ لم يأتِ صيامنا بعد.

رد ابن عمي:

ـ بعد عدة أيام سيحل شهر رمضان.

أجاب صديقنا:

ـ في نهاية شهر رمضان تقريباً سيصادف عيدنا...

ـ سأزوركم حينئذ، وأهنئكم بالعيد كالعادة.

قالها ابن عمي ثم شرع يأكل، وخلفه أنا.

** **

تسلقت الصخور الأولى. شعرت بضيق شديد. فها هي ملابسي الضيقة، وحذائي الجلدي يعيق تسلقي... بل ظهر تأخري كأنه تهاون... فقد ارتسمت ضحكات على وجهي ـ ابن عمي وصديقي... حاولت أن أزحزح خجلي بتسريع خطاي. لم أفلح... ازدادت الضحكات الصادرة منهما. قلت:

ـ لم أتعود على لبس السروال والحذاء البلاستيكي.

قال صديقنا:

ـ عليك أن تتعود. فالقرية لا تحتمل مثل هذه الملابس والأحذية.

بادرتهما: توقفا قليلاً كي ألحق بكما.

رد ابن عمي:

ـ هذه آخر مرة نتوقف فيها، وإلا لن نصل المغارة إلاّ بعد يومين.

** **

ما زالت ضحكاتهما ترن في أرجاء المكان. أحسست بهول المغامرة التي أقدمنا عليها. أيقنت بأن تسلق هذا الجبل الشاهق، والشامخ كالعامود تماماً، وألسنة الصخور الحادة كانت سبباً رئيسياً لتفادي أهل القرية، والتغاضي عن الصعود، والكشف عن صحة الأقاويل التي يتناقلها الجميع بصدد هذه المغارة المقدسة، وكذلك ليضعوا تأويلاً صحيحاً، لا يشك به أحد.

قال صديقنا ونحن جالسون:

ـ لم نصعد ثلثي الطريق بعد.

رد عليه ابن عمي:

ـ سنصل المغارة قبل غروب الشمس.

تأملت المغارة. نظري يجول في المسافة التي بيني وبينهما. أما ابن عمي فرمى بصره إلى الأسفل نحو القرية. قال:

ـ لنسرع بالصعود. فإن اكتشف أمرنا... فسينزلوننا عنوة، وبذاك نصير أضحوكة الجميع.

ثم أكمل صديقنا:

ـ ونصبح حديث الجميع. تلوكنا الألسنة تندراً في جميع أماسي هذا الشتاء الطويل.

اعترضت عليهما:

ـ هذا عمل بطولي. المفترض بهم أن يتحدثوا عنا كما يتحدثون عن الأبطال، لا أن يضحكوا علينا.

نهض ابن عمي ثم قال:

ـ لم تعرف طبائع أهل قريتنا بعد... المهم هيا لنكمل الصعود.

قام صديقنا، وبعده أنا. وضع ابن عمي خطواته الأولى بخفة كأنه يعرف الطريق جيداً ثم اتبعها بخطوات أخرى أسرع من ذي قبل، وسار خلفه صديقنا، واتبعتهما.

** **

كلما تقدمنا... غصت أنوفنا بالرائحة الكريهة. خدشتها، ومنعتنا من مواصلة المسير كالسابق. كان ابن عمي أكثرنا حساسية. استطعت أن أقلص المسافة التي بيننا. تقدمت نحوهما. وقفنا جنباً إلى جنب كالعد التنازلي: فهو ـ ابن عمي ـ أطولنا ثم صديقنا، أما أنا فأقصر الجميع... علماً بأن أعمارنا لم تتجاوز العاشرة؛ بل أحاديث أمهاتنا تؤكد ولادتنا في الأسبوع نفسه. لا فرق بيننا إلا أيام معدودات. الفرق الوحيد أنني ولدت في مستشفى المدينة

بينما الآخران ولدا في القرية، جرّت رأسيهما القابلة "أم أسعد" التي سمتهما أيضاً.

فعادة أهل القرية أن تطلق القابلة الأسماء على الأولاد البكر... إذ أن من دواعي فخر الأباء أن يكون المولود البكر ولداً... سمت ابن عمي "جمالٍ أما صديقنا فسمته "إيليا"، بينما أطلق أبي علي اسم "عز الدين"، عطس جمال ثم قال:

ـ الرائحة تكاد تقتلني، لولاها، لكنت الآن داخل المغارة المقدسة.

ثم أردف قائلاً:

ـ من سيقتحم المغارة؟!

أجاب إيليا:

ـ عز الدين... أقترح أن يكون عز الدين.

أجبته موافقاً:

ـ سأقتحمها!!

رد ابن عمي "جمال":

ـ أخاف عليك... أن تصاب بمكروه... سيلومني عمي وأبي.

أجبته:

ـ لا تهتم. علينا أن نكمل ما بدأناه. كن متفائلاً. فقط أعطوني علبة كبريت.

تسلمت علبة الكبريت. رميت حذائي، وفعل ذلك الآخران.

** **

تَقَدَمْتُ، الرائحة هاجمتني، الرهبة تملكتني، سأرى شيئاً يتشاءم منه الجميع،حفر الخوف داخلي وزعزع ثقتي. رفعت نظري. شاهدت باب المغارة الصغير مغلفاً بسواد الدخان. لم أتصور المغارة بهذه الرهبة. توقعتها مكاناً عادياً كباقي الأماكن التي كنا نرتادها تنزلق المغارة على فراغ. فراغ واسع بين جبلين، وحافة حادة تؤدي إلى الهاوية، انبهرت أكثر، فالمغارة على جبل آخر، منفصل عن الجبل الذي أقف عليه. مسافة نصف متر أو أكثر قليلاً تفصلني عن فوهة المغارة المستقرة على الجبل الثاني. هنا في هذه اللحظة تماماً أيقنت بقدسية المغارة هذه: مكان مدهش، تراه من بعيد كأنه على الجبل الذي نحن عليه، وما أن تقترب منه حتى ينفصل

عنه تماماً، ليرقد على جبل آخر. من بعيد يظهر الجبلان كأنهما واحد. قلت لنفسي:

ـ يا لله... ما هذا العمل البديع؟ ما هذه التركيبة العجيبة؟!

في تمام التهيؤ، أردت أن أتعلق بفوهة المغارة. نادى جمال:

ـ لنرجع.. لنرجع.. فالمغارة على جبل آخر.

رميت جسدي على الفوهة، ودفعت قدمي كي أدخل. نجحت فعلاً، لكن الرائحة ملأت أنفي، وهيجت دموعي، حاولت أن أسيطر على السعال الذي لازمني، والذي كاد يفرغ ما في داخل معدتي. ارتدت كلمات جمال داخل المغارة.

ـ هل أنت بخير؟!

أشعلت عود ثقاب. ألتمع قنديل في زاوية قريبة، أشعلته. بدت المغارة بيتاً جميلاً. تلاشت الرائحة منه شيئاً فشيئاً.

قلت:

ـ نعم أنا بخير.

** **

ثلاثتنا في المغارة. أشعل إيليا باقي القناديل الموزع في أرجاء المغارة. اندهشت لما رأيت؛ بيت كامل: أسرّة، ووسائد، وأواني للماء كلها مصنوعة من الحجر، وقناديل موزعة داخل المغارة بمهارة بحيث أنها إذا ما أشعلت جميعاً فأن الرؤية تكون كالرؤية في وضح النهار بعينه. بينما راح جمال يمعن النظر في أرجاء المغارة. عثر على دهليز صغير لا يتسع إلا لشخص واحد. أطلق صرخة مدوية بعد ولوجه الدهليز... هزت أركان المغارة.

هرعنا نحوه. شاهدنا جثة مرمية على الأرض بملابس غريبة. لم نألفها من قبل، ملابس سود، وطاقية صغيرة سوداء أيضاً. قال إيليا:

ـ إنها ملابس كهنة من أولئك الذين أنزلوا المسيح عن الصليب.

قال جمال بتعجب:

ـ انظروا!!!

كانت وريقة تستقر في يده، وحبر مسكوب قربه. تناولها جمال، وأعطاني إياها. انسحبنا

إلى موقعنا الأول، وأمام ضوء القنديل وضعتها وبدأت اقرأ ما فيها:

"غرباء نحن. أتينا إلى هنا منذ زمن. كل الأدلة التي لدينا تشير على أن هذه البقعة مقدسة. بدأنا نعيش النهار في المغارة، وفي الليل نسطو على القرية. نأخذ ما نستطيع أخذه. اختلفت مع الآخرين. طلبت منهم أن نرحل إلى مكاننا. عنفوني. لعنوني. قلت لهم: بأننا ندنس هذه البقعة الطاهرة. فها هي رائحة كريهة تنتشر في أرجاء المكان منذ وصولنا، وهاهي أحلامي تسطع بهذا الأمل ـ أمل الرحيل والانسحاب... ضحكوا... ضحكوا...، وبدأت هستريا الضحك تنتابهم. أحسست بمؤامرة تحاك... ذهبوا ليجلبوا أبناء عمومتنا... في عيونهم رأيت المؤامرة تحاك... بدأت أكتب... كي أطهر ذمتي... ولكن...".

شاهدنا الحبر منسكباً على الوريقة.. سواد الحبر اختلط بالكلمات الباقية، تلاشت الكلمات. نظرنا إلى بعضنا البعض، والاستغراب يلف وجوهنا؛ ولكن أصواتاً وعويلاً تردد على مسامعنا. اقتربنا من باب المغامرة، ثلاثتنا. رأينا جميع أهالي القرية واقفين أسفل الجبل ينادون علينا. قال أحدهم وأظنه المختار:

ـ انزلوا... انزلوا... ستحل اللعنة علينا؛ فالرائحة هاجمت القرية.

توارى قرص الشمس الأحمر القاني خلف غيمة خفيفة، نالت من وجهها بينما نحن وبتلقائية وضعنا أيدينا على أكتاف بعضنا البعض، ونظر كل واحد منا إلى الآخر. رميت الوريقة وهي ملفوفة بحجرة صغيرة.. تماهت أمامنا، والابتسامة ترتسم على شفاهنا ابتسامة لم يفهمها أهالي القرية بعد.

❑❑

حلم

عبد الحفيظ الحافظ

"هل كان علينا أن نسقط من علوٍ شاهق ونرى دمنا على أيدينا لندرك أننا لسنا ملائكة.. كما نظن"
محمود درويش

حلمت، وكانت الأنثى هي الأخرى تشاركني ذاك الحلم، حلمنا ونحن في ظلال صفصافةٍ تستريح على ضفاف النهر يجري غير عابئٍ بنا.

في الحلم اختلطت أقدامنا في قاع النهر مع أقدام الشجرة وببعض ضفائرها الذهبية، فتسربت إلى قلوبنا رعشةٌ باردةٌ من النهر تضج بالحنان وبالنشوة.

لكن أصواتاً ذئبيةً هشمت الحلم، فتوقفت أمواج النهر عن الجريان، وتكسرت أغصانٌ وتساقطت علينا، تئنُّ حزناً لمفارقتها أحضان أمهاتها، فتسلل الحلم مبتعداً، وغاص في أعماق النهر. لم أعد أتذكر مجريات ذاك الحلم، لكنني كنت فرحاً به، سعيداً وبجانبي تلك الأنثى، التي أراحتْ صدرها المتعب على كتفي، وكانت تزداد التصاقاً بي كلما عبثت أقدامنا بأطراف النهر.

** *** **

في "مخيم النهر" تختلط عليكَ الرؤيا كلما تعثر بكَ الحلم، وامتزجت ألوانه بثنايا المخيم، الذي تنتصب فيه أبنيةٌ مركبةٌ فوق بعضها، كأنها تخشى السقوط، تفصل بينها أزقة عريضة، لا تلبثُ أن تقترب حتى تكاد تتلاصق، فتوحي إليكَ بالأُلْفةِ وبأناسٍ يأوون إليها، تقتلهم الغربة والحنين إلى بيوتهم هناك خلف الجدار الطويل، ولا تستطيع أن تفرق بينهم؛ بين من رآها وبين من سمع عنها، كم كنا نرى من الشرفات سواعد مزينةً بأساورٍ وأيدي تتبادل الأشياء والهدايا

وصحناً من التبولة.

تعبق أزقة المخيم برائحة الفلافل والباذنجان والبطاطا المقلية، تختلط بلهجات المدن التي وفد منها اللاجئون، ستون عاماً وسكان المخيم لا يملون الانتظار، ولا يغادرهم صوت فيروز "يا قدس، يا مدينة السلام، إليك أصلي، ممزوجةً بأغانٍ ومواويل عراقية حزينة.

** *** **

انداح المخيم، تسلق الجبل، رافق مجرى النهر، انحدر إلى البحر، لكن الحلم بالعودة إلى يافا، حيفا، القدس القديمة، إلى الأقصى وكنيسة القيامة كبر هو الآخر، ولم يملْ الكبار من التحدث عن بياراتهم في فلسطين، ولم يتخل أحدٌ منهم عن مفاتيح بيته.

صمت سكان المخيم عما يجري خلف الجدران ليلاً، وبعضهم يتسلل نهاراً إذا لم يسعفه الحظ ليلاً، عدوى تجتاحهم لممارسة الحب حتى تحول المخيم إلى مفرخة للإنجاب، ولو سألت أنثى أن تكف عن الإنجاب لابتسمت، ودارت بعضاً من حياء قائلةً:

ـ ماذا تريد أن نفعل؟. لم يبق لنا من سعادةٍ في هذه الدنيا الظالمة إلا هذا، ثم تتحدث بجديةٍ:

ـ أما ترى كم يحصد الموت منا في كل يوم، فرحاه بدأت تطحن الأطفال، ثم تتابع بصوتٍ باكٍ وبدمعة تكاد أن تقفز من عينيها:

ـ يا خوفي أن نعتاد على قتل أبنائنا بأيدينا، لقد أدمنا العذاب، ونمضي نحو المجهول.

** *** **

في ليلةٍ غاب قمرها، ظهرت الرؤوس المقنعة تباعاً في أزقة المخيم، كانت تحمل البنادق، فتشابه ما يجري هنا بما يجري على ضفاف الفرات وعلى جسر "المسيب"، وانخرط الرجال بلعبة الموت، وارتدوا الأقنعة، فتحولت البندقية بأيديهم إلى آلة تحصد أبناء المخيم.

عندما خيم دخان البارود في السماء هاجرت الطيور، وفرت العصافير فزعة، ونزحت

الأحلام بعيداً، فأمسى المخيم بلا أحلام، وأضاع الرجال مفاتيح بيوتهم وبياراتهم، وغدت البيوت خرائب متشحة بالسواد لها أشداقٌ مخيفة.

** *** **

في ذاك الحلم وقبل أن يغوص في أعماق النهر، وبلا وعي مني احتضنت صدر الأنثى، صرخت:

ـ يا الله. إننا تحولنا هابيل وقابيل، فكيف سنواري جثثنا، الغربة تسكننا وقد أدمنا الحزن، وهل تقبل صلاتنا وابتهالاتنا ونحن القاتل والمقتول؟

أذعنت أن تتسربل بالسواد الأنثى التي كانت تشاركني الحلم، قلت: حسبي منها وجهها، يداها، في الكفين، في الأصابع، في الأنامل لغة إيمائية يفهما العشاق والغجر قراء الكف وشيخ الزاوية، لكن تلك الأنثى دفنت وجهها ويديها، وأطلت عيناها من ثقبي البومة وسيلة حوار بيننا.

عندما تقنع الرجال وانطلقوا بيننا، لم أعد أميز بين الحلم والكابوس، خرجت من ثقوب أقنعتهم عيون القتلة، فاختلط علي الأمر بين حور يغزل بالحب وعيون تغزل بالموت.

حمص 3/ 7/ 2007

❑❑

شجرة الظهيرة

أنور عبد العزيز / العراق

في لفح ولهب حزيران في مدينتي ينصهر حتى الحديد، لم أجد في هذا القول مبالغة وقد أحسست أن أصابع يدي المعلّقة والمتشبثة بالممسك المعدني الأبيض الصدئ كأنها احترقت أو أنها ستحترق مكويّة بالحرارة المشتعلة المتسرّبة من طول القضيب الحديدي المرتفع قريباً من سقف الباص، لم يكن لذع الحرارة فقط هو ما شلّ أناملي المتصلّبة، ولكن ارتفاع الممسك هو ما أتعب يدي المشنوقة من أظافر أصابعها حتى ربطة وحفرة الإبط التي خدّرها التشنج وامتد أكثر في إرهاقه وأذاه لصدري كله، كنت أحسّ أن عظام قفصي الصدري قد تآكلت ونخرت مما جسّم أمام ناظريّ بقايا عظام مجوّفة منخورة رأيتها متناثرة في المقابر القديمة المتروكة والمهملة، بريق معدن الألمنيوم اللامع الممدود بوصلات وبطول الباص واضطرار التعلّق به حتى النهاية حذر الترنح والسقوط بات أمراً غير محتمل عندما أخذت أصابعي رغم ضغطي وشدّي عليها تتراخى محمّرة متعرّقة كأصابع لحم مشويّة على نار همجيّة، كنت واقفاً والباص مخنوق بمعذبيه وحتى الجالسين منهم المطمئنين بمكسب حصولهم على مقعد، فكل شبابيكه كانت عارية ولو من خرقة عتيقة مهلهلة، وكانت الشمس حُرّة في سطوعها القرمزي على الصلعات والرؤوس المشعرة والرقاب والعيون والجفون، الأرجل فقط لم يصلها الشعاع المضيء المتوقد، ولكن أسفل الباص وبتسرّب من حرارة المحرك وعادمة الدخان الطويلة الناقلة لسخام أسود متفحّم قد تكفلت بشمول هيكل الباص كله بحريق ذلك اليوم الحزيراني الملتهب...

شيوخ في حيرة التيه وانهيار العمر في مواجهة الحالة الخانقة، نساء شاحبات معروقات متعرقات يقلبن صغارهن في أحضانهن، بعضهن دلقن الماء من قنانٍ بلاستيكية بين وقت وآخر، كان الماء فيها بارداً قبل صعود الباص وهو الآن صالح لعمل الشاي، بكاء الصغار لم يهمد، من الرجال من لفّ رأسه ورقبته وعينيه بمناشف كانت تبدو وسخة وكانت مبرّدة وسرعان ما تبخّر منها الماء، تنتهي بعد طول المسح فتبدو جافة متيبسة مدعوكة، عندما ظلّت ساقاي النحيفتان تراوحان في مكانهما وتتبادلان الاستراحة الموهومة وصارتا ترتجفان نسيت احتراق أصابعي، فجعلتها تحتضن العمود بقوة رغم وخزات النار ولفح المعدن، فأية

فضيحة لو سقطت في متشابك هذا الفرن من الحديد والبشر المخذولين، قد يشفع لي عمري بالسقطة، قد يتألمون ويحزنون، أو يرثون لحالتي، رجل واقف متشبث ومتصلب الأصابع الخانقة للمعدن والمخنوقة بلهاثه المشعّ ترتخي ساقاه القصبيتان وينبطح ممدوداً بطوله الناحل بين فزع النساء وصراخ الصغار وفرجة الكبار، وسط هذا الزعيق المضطرب للبشر والذين سيجدون في سقطتي فرصة ينشغلون بها عن متابعة مسح عرقهم المتسارع من قمة شعر الرأس وأعلى الوجه والرقبة متسللاً برشحه لآخر فقرة عصعصية بللت مؤخراتهم، وهذا ما بدا واضحاً مرسوماً في العيون كبقع مصفرة البياض في نهايات دشاديشهم الوسخة وبنطلوناتهم المكرمشة المحرومة من الغسيل.. عندها قررت أن أظلّ ثابتاً منتصباً حتى لو تفحمت أصابعي وحتى لو ظل ارتجاف ساقيّ المهتزتين خافقاً لنهاية الرحلة... مرت نصف ساعة وأكثر والباص ما يزال محروناً في مكانه القيري المبقّع بدوائر زيت عتيق وآثار سخام كثيف، تمتد أمامه باصات ولوريات وقلاّبات وسيارات متنوعة منها صغيرة ومنها سيارة بلدية كابسة للنفايات ولكنها ولكثرة مخزونها فقد كانت مؤخرتها مفتوحة أعمت الساحة برائحة النتن، كل ذلك الحشد من المركبات كان يلهث متطاولاً في عمق أكثر من كيلومتر.. كان جالساً أمامي على مقعد صغير معوج متهالك لم تبق منه إلا حافة حديدية ناتئة جرداء من أي جلد أو قماش، اطمأن لجلوس زوجته على مقعد منحرف عن لعنة الشمس وأجلس ولديه على مقعدين متجاورين قريبين منه، لا أدري لم صرت أفكّر في هذا الوجه وأين رأيته أو أن شيئاً أو ومضة ذكرتني به، حاولت أن أجد له رحلة معي في الابتدائية أو الثانوية أو الكليّة فلم أفلح في قنص ملمح له في ذاكرتي، حاولت أن أخترق عمق ذاكرتي المتعبة لأعثر على وظيفة له معي طيلة عمري الوظيفي فما التقطت ولو ريشة منتوفة، هو أيضاً كان ينظر إلي منذ البداية وشبح ابتسامة يحاول أن يزرعها على وجهه، لم أطل التفكير رغم أن عينيه التصقتا بوجهي، لم يغفل عن وجهي لحظة واحدة، عندما يئست من التقاط اسمه أو عمله أو علاقته بي من مخبوءات ماضي الذاكرة، شاغلت نفسي بتأمل فوضى حركة باب الطوب اضطراب الراكبين والسائرين والمنتبهين والصافنين والحائرين، تابعت ضجّة وصخب وضجيج مجاميع البشر وعربات الخضار والفاكهة وباعة الأرصفة في مثل هذا اليوم الحزيراني بلظاه المؤلم الخانق الأثيم وما يخلقه من ارتباط وحيرة واضطراب في تصرفات الناس وكما يفعل أيضاً البرد المتجلد القاسي والوضع اللاإنساني في المناخين المتضادين المتعارضين، الحر اللافح والبرد اللاإنساني كلاهما اختبار لإرادة الإنسان وفحص التحمّل، ورغم انشغالي وملهاتي بمراقبة

الناس وأحمالهم وأثقالهم وحيرة العاجزين منهم والمتعبين المنهوكين بثقل الأكياس السوداء، فقد تأكّد لديّ أن الرجل الرقيب لن يتركني ورغم أني أكره وأضجر من الحديث مع الغرباء في أي مكان عام، صرت أتمنى أن يتحرش هو بي ليخفف عني الرغبة البطرة وغير المجدية في تصيّد اسمه وعمره وعمله ومن أكون أنا بالنسبة له ونسبته هو لي، لم يطل انتظاري فقد تزحزح عن مقعده المعوج المكسور وصار واقفاً مبحلقاً في وجهي وعيني، من حركة شفتيه عرفت أنه سيتكلم، لابد أن يتكلم وينطق بشيء، فلماذا نهض بمواجهتي؟!.

ولماذا ازداد تحديقاً وتركيزاً في وجهي إصراره هذا جعلني أبحث من جديد عن ملمح له في ذاكرتي المستورة الخامدة فلم أفلح.. فجأة قال وبصوت تفوق على صوت المحرك: كيف حال أخيك؟ وذكر اسمه، قلت له: بخير، وربطت السؤال بنتيجة أن محدّثي معلم لمجرد ذكره لاسم أخي المعلم وبتوكيد مطلق، ذكر الاسم بسرعة وكأنه أيضاً يريد تحرير نفسه من ثقل جهلي به، وألحق ذلك بسؤال سريع وأيضاً بصوت عال: كيف حال فلان؟ فلان ـ أجبته بسرعة ـ متقاعد منذ سنين وهو أيضاً معلم وهو بائع للمناشف والمفروشات الآن وهذا أيضاً كان معلماً فازدادت قناعتي ثباتاً أنني أواجه معلماً أجهل اسمه وهو يعرفني، ولكن هذا الظن تدهور وسقط وتهاوى عندما ذكر لي اسم امرأة عجوز مسنة من أقاربنا متابعاً ذكر أسماء عجائز آخرين وصبايا دون حرج، حاورت نفسي: هذا الرجل ليس غريباً، لابد أن يكون قريباً لي، تدحرج على لسانه أكثر من اسم لشيوخ عجزة وزوجات ونساء أرامل وبنات وصغار دون أن يأبه بالأذان والعيون التي عثرت على ما يلهيها ولو ـ لدقائق ـ عن لعنة الحريق.. فجأة صدمني بسؤال محرج: من أنا؟؟ طيلة عمري كنت أكره مثل هذه الأسئلة البائخة، ورغم أنني كنت قد اعتذرت له بأن سمعي رديء وأنا مصاب بمرض يسميه الأطباء (الطنين)، وأن هذا الطنين قد استأنس بتعذيبي زاعقاً منذ سنين، وان هذا المرض لعنة وقدر أبدي وأزلي وعذاب أرضي وهو مرض نادر لا يصيب غير واحد أو اثنين ـ كما يؤكد أو يزعم الأطباء ـ من كل مليون وأنا كنت واحداً من هذين الاثنين المحظوظين في المدينة، وأن المفجوع بهذه البلوى يجب أن يطرد من معاناته ونفسه وروحه وأذنيه أي ومضة لأمل في الشفاء، فهو لن يخمد أو يهمد إلا في القبر، وأن علاجه الوحيد هو الصبر عليه وتذكرة أيوب وإهمال طنينه ورنينه وموسيقاه الصاخبة الرتيبة المؤذية، وعلاجه الوحيد ـ بلغة الأطباء ـ التعايش معه والقبول به واحتماله وقهره بالصبر عليه في أسوأ تصعيداته الليلة.. مع كل هذا الشرح ومع طلبي منه بحياء مؤدب أن يكفّ قليلاً ويخفض صوته وأن يعذرني عن الإجابات التفصيلية الكثيرة

لأسئلته الملّحة اللاهثة وقد بدت لي أنها كانت محبوسة وموصد عليها في عقله وذاكرته منذ سنين.. كررت القول: اعذرني أخي وصديقي فأنا لا أسمع وأنت قد تعبت، لكنه قبل أن أتفوه باعتذاري لطمني بأسئلة محرجة ومخجلة كانت في أغلبها تافهة ساذجة وفضولية.. أنت ـ ولم يذكر اسمي ـ لم تزر فلاناً منذ سنين، وفلان هو أخوه.. أنا موجع بالقلب والطنين وزحمة العمر وقلما أزور أحداً بسبب لظى الحر أو عواصف البرد الثلجي ومع حالة المواصلات وتباعد الأحياء الجديدة، ومع هذا العمر المسرع للنهاية.. امتعض من جوابي بوجه مكفهر ودون أن يمنحني فرصة الاستمرار لإقناع مثل هذا المخلوق العنيد: إذا كنت عاجزاً ومريضاً ومنهوكاً ومع صفير الأذن ـ أحسست به يذكر الصفير ساخراً ـ فلماذا لا تقبع في البيت مع هذا الحرّ واضطراب الدنيا وفوضاها وتخلخلها، ورغم أن كلامه بدا منطقياً فإن انطباع السامعين والناظرين ـ وكما بدا لي ـ لا يزالون يرون منه مخلوقاً فضولياً وثرثاراً ليس غير.. كان يراقبني منذ البداية ورأى حالتي مخنوقاً بالحر مصلوب اليد والأصابع بالمعدن الحارق مع حيرة اليد اليسرى التي لم تجد لها متكأً، راقب حالتي منذ بدء اختناقي بهذا الجحيم جامداً صامتاً مخذول الرجلين محترق الأصابع وراحة اليد الرقيقة الملسوعة بلهب أفران تهب من الشبابيك تدفعها ريح مغبرة كاوية كشواظ من نار حمراء، ومع كل أسئلته الملحاحة الفارغة والمحرجة لي في منغمر كومة من ناس الباص صاروا كلهم أذاناً مرهفة حسّاسة تنتظر الفيض والمزيد من أخبار هذا العجوز الهرم المعلق ومن فوهة ذلك الفم واللسان الغليظ وهو يتلاعب بأخبار العجوز وتاريخه العلني والسريّ... ومع كثرة جلوس ذلك المهذار ثم نهوضه وعودة الجلوس ونهوض جديد من كرسيّه الأعرج، واقترابه مني ثم عودته للخلف واقفاً أو جالساً فلم يخطر بذهنه أن يدعوني للجلوس على أحد مقعدي ولديه الصبيين القويين وبعد أن طال المسير، لم يفكّر مطلقاً بحل لي طيلة ساعتين واكثر من رحلة الباص المشؤومة التي أفرغت أجسامنا وجلودنا ورقابنا ووجوهنا وبطوننا ومؤخراتنا وحتى الخصى من كل قطرة عرق، كنت أنظر لبعض الصدور المشعرة العارية مجبولة برائحة كريهة، رائحة العطن.. استمرت أسئلة القريب واللعنة المهداة لي الذي أهداه في لظى الظهيرة المحمرة تترى سريعة متلاحقة لتجعل كل الحاضرين يتابعون سجل عمري ويلاحقون لقطات من مسيرة حياتي وعمري ووظيفتي حتى اسم زوجتي وأولادي وأحفادي وتقاعدي، فقد كان ماهراً في سدّ أية ثغرة أو ومضة خبت أو قد تخبو في الشريط المسلّي الممتع الذي متع به الجمهور حتى أنه أضاف إليها من أجلهم ومن تكهن أنني أكرههم وأيضاً بمن لم أسمع بأسمائهم حتى شككت أنه صار

يختلق أسماء وحوادث موهومة ليتمتع بها الجمهور، ولماذا أجهد روحي وعيني بالقراءة والكتابة، وعندما كنت أمسح مجدّداً وجوه القريبين من الخانق الذي أنا محشور فيه، صرت ألمح شكاً في نظرة بعضهم، واستنكاراً لإلحاح هذا الجاهل وتعذيبه لإنسان متعب بأسئلة لا حدّ لنهاياتها وبداياتها وموضوعاتها الفارغة، تأكدت من انطباعات الأكثرية بالقناعة المطلقة عندهم بموهبة الرجل في الثرثرة والفضول ونثر الأكاذيب وبكراهية لخصوصيات الناس وعدم تفريق بين ما يقال وما لا يقال، أحسست بإدانتهم لعدم أحقيته في إيذائي مهما كنت قريباً وحتى لو كان أخي.. من خلال وأسرار عشرات الأسماء والأماكن والبيوت عرفت عنه أنا أيضاً الكثير ومن فمه المفتوح عن آخره ولسانه المتراقص بنثر اللعاب.. آخر ما عرفته ـ غير متأسف ـ أن موقعه من قرابتي كان في البعيد البعيد وفي المؤخرة الهزيلة لقرابة يراها البعض معزولة لا يؤبه لها، ومع كل تلك الانطباعات ونظرات العيون وصمت التساؤلات المستفهمة على شفاه المتابعين لسيناريو محدثي، فإنني ورغم عتاب دخيلتي أنه كان عليه أن ينهض أحد ولديه لأجلس مستريحاً مسترجعاً لأنفاسي الواهنة، ورغم كل ما أرهقني من أسئلة ـ وكانت بلهاء في أغلبها ـ فقد أشعرت الجميع بمحبتي لهذا القريب الطارئ ولم أنس وجود زوجته قربه رغم أنها لم تلتفت إليه ولم تتابع كل ذلك الكلام ولو لوصلات قصيرة من حواره معي، كان وجهها يبدو مغضباً وخمنت ـ حد اليقين ـ إنها لم تكن سعيدة معه وانتقلت بمخيلتي لحياتها في بيتها لأقترب من نتيجة اقتنعت بها: وهي أن أيّة امرأة ستطق وتنفجر ولو عاشت يوماً واحداً وليس عمر زواج مع مثل هذا الراديو مفتوح الصوت بزعيقه الحار طيلة النهار وربما لأجزاء متواصلة من الليل... رغم ما كنت أكابده من محنة مرة، فلم تسه عيناي من النظر والتأمل المشفق لجلسة قروي على أرض الباص، كان كمن يجلس في (ربعه)، رجل عجوز بوجه مشعر شائك متخشب مغبر تبدو عليه ملامح الفقر وتعب العمر، وقوراً صامتاً أنيساً لم ينطق ولو بهمسة من شكوى أو تذمر، كلما تأملت قلت: لأكن مثل هذا الصابر الصبور وأتحمل، ما إن طالت الرحلة وتوالدت خوانق الطريق واتخذ الباص مساراً معاكساً لجهة الحيّ متخبطاً بين الشوارع وعلى الأرصفة وبعض الأزقّة العريضة المفتوحة لتحتمل وطأة الباص، والسائق قد تخلى عن فكرة أن الخط المستقيم هو أقصر مسافة بين نقطتين إن كان رأى وعايش مدرسة في حياته، وصار أقصر الطرق أماناً هو الأبعد الأبعد مناوراً السيارات في تصيد فجوة في ذلك الزحام، والزحام يتجدد ويتكاثف بل وتتخذ السيارات شكل أطول قطار سار على سكّة، القروي الوديع الصامت الصبور ما إن نهض ووقف بعد أن انحصر الباص في شبكة وشرنقة

من المركبات وإسفلت الشارع والقير المذاب بحريق الحر وامتداد العوارض الكونكريتية والأسلاك الشائكة وحفر المجاري النتنة وبعد أن عرف من الآخرين أن الباص رغم مرور ساعة وأكثر على حركته فهو لم يبتعد كثيراً عن نقطة بدايته، حركته سلحفاتية والحيّ ما يزال بعيداً والسائق تائه لم يقرر بعد أي الطرق أو الجسور يختار ومع تطاول العوارض الكونكريتية المانعة، عندها فقد القروي صبره، عرفنا ذلك من هيجانه المفاجئ وصراخه: (نزلني نزلني، أريد النوم جوه السجرة)، (أريد السجرة) وأضاف ملتاعاً (وصلوني وصلوني للسجرة)، (احتركت اريدلي غفوة بفي السجرة) ضحك السفهاء وحزن وتألم له الصامتون، كل تلك الكلمات الرقيقة الناعمة لتهدئة الرجل لم تثنه عن إصراره على النزول حالماً (بالسجرة)، ويقول: هي شجرة توت عالية عريضة باذخة الفيء والأغصان سكرية الثمر، أريد أن أنام تحتها، أغلق السائق ـ وبدا من نظراته متكبراً مغروراً معانداً ـ أذنيه عن سماعه وأصرّ على الاستمرار في زحفه، ولكن تهديد القروي أنه سيتحرّر من حالته بالقفز من الشبّاك ومع نصيحة الرّكاب للسائق أن يمنح الرجل فرصة للخلاص رغم غرابة (حكاية السجرة) تثاقل الباص دون أن يقف فقد ظلّ السائق ساخراً معانداً وتدحرج الرجل على أسوأ رصيف مزدحم بالدكاكين وعربات الحمل الصغيرة وعربات الحمير ومع المركبات المتسلّقة على الرصيف ومداوراتها ومناوراتها الخائبة في تجاوز وسبق الآخرين وصفّارة شرطي المرور التي لم تهدأ وقد احتدم فيها الغضب عندما لم تستطع فعل أيّ شيء وشرطي المرور نفسه صار جزءاً من محرقة الظهيرة وأنين المحركات وصخبها المنفعل، أطفأ بعض السائقين محركاتهم لإراحتها ولتوفير قطرات من الكاز، وهذا الإطفاء أخذ يطفئ كل صبر وأمل في نفوس الراكبين، المركبات المنطفئة كجثث هامدة.. غادرنا الرجل الذي كانت أوضح ملامحه الطيب والبساطة ومع شيء من السذاجة... عاود القطار المشلول حركته بسرعة أكبر عند مدخل الجسر المواجه للغابات، فرحت الروح بالخضرة والأشجار وانعكاسات ضوء الشمس الساطعة على وجه دجلة في منحدره الملتوي المتناغم مع كثافة الشجر ومساحات الماء المتفرّقة المتغلغلة في الجذور، انشغل المتأملون ـ وهم قلّة ـ بمنظر الخضرة والماء وتمنيت لو أنّ ذلك القروي قد أرجأ نزوله لهذا الوقت وفي هذا المكان، عندها كنت سأقول له: لننزل هنا يا عمّ وننشرح مشائين رغم كل الشموس، كلماتك الغاضبة ترن في أذني وخاطري: (أتركوني، أبغي النوم في فيء السجرة) وانتبهت إلى أن الرجل وإن بدا معمّراً موغلاً في العمر فأنا أيضاً لست صغيراً ويا عم لا تليق بمخاطبة مثل هذا الإنسان فلأقل له: يا أخ، يا أخ المعمّر كشجرة التوت التي يحلم بها: أنزل معي لنستريح

قليلاً ثم نعاند الجسر فنصل لنهايته، بعدها لنغمر وجهينا في الماء ونرطّب حلوقنا المتيبسّة المشتعلة بالجفاف ببرد الماء ثم نترك لأرجلنا حريّة الحركة الحرّة بحثاً عن شجرة التوت، هناك سنجد كل ألوان الشجر والزهر ولابد أن نعثر عليها، فهذه الغابة معمرّة وشجرة التوت معمرّة لا يمكن لها زرع هذه الغابات وما يحاذيها من بساتين الفاكهة وكل زرع بهيج وثمر شهيّ أن تخلو من شجرة التوت البهيّة وثمرها الحلو، كنت سأقول له أيضاً: لن نكون وحدنا فستكون معنا كل الطيور سابحة في الفضاء أو معانقة الغصون وقمم الأشجار، سنستبدل زعيق المركبات وثرثرة البشر بزعيق النوارس البيضاء أو الرمادية الحالمة بالسمك ستجدها محلّقة منتصبة عمودية فوق مركّزة نظرها لنقطة ماء ثم تنقضّ بسمكة مترنحة تتلألأ أصدافها بمساقط الضوء اللامعة، أو أن نجدها مستريحة ساكنة على حافات المستنقع الكبير المخضر بمساحات من القصب المتطاول كان عقلي ولساني يفور بأقوال وكلمات كثيرة متزاحمة أردت أن تصل إلى مسامع الرجل وعقله، كنت سأقول وأحكي له الكثير عن رغباته بلا تأنيب وبما يشبه العتاب غير المؤذي أو المؤنب، شعّت في حلمه شجرة فأجرى عين ماء صافية وكومة من بلابل مغنيّة وعصافير وزاغات وعصافير مزقزقة ملأ بها فروع وأغصان الشجرة، عبارته المكررة: (دعوني أنزل أنا أبغي النوم جوه السجرة) ظلّت ذات رنين محزن في ضميري، تأمّل أخي فالشجرة موجودة وعشرات من الطيور الزاغ المبقّعة بنقط متراقصة من ضوء منتصف النهار تحطّ عليها تزاحمها غيمة من زرازير حائمة سوّدت عمق خضرة شجرة التوت وكل الأشجار، مساقط الضوء المتعاكسة بفعل اشتداد الريح الساخنة واهتزاز الغصون كغيمات منسوجة بسواد متلألئ خلل الشمس كنت سأقول له أيضاً: دعك من أولئك المتهتكين النزقين الذين سخروا بل وضحكوا من قولتك: (أريد أنام بطولي تحت السجرة في الفيء البارد) موقد النار المستعرة الذي كنا فيه وموقد الحدادين هو الذي أهاج حلم الشجرة بعد كل ذلك الصبر والصمت الوقور، فإن أردت شجرة وأغصاناً وظلاً بارداً وماء يطفئ حرقة العطش وجفاف الحلق فهلمّ إليّ فالغابة قد دنت وتفجّرت عيون ماء مضيئة... لا أدري لم انشغلت روحي بذلك القروي حتى أنستني وعزلتني عن الحالة الصعبة مع محنة الباص والوصول، هل هو إعجابي بصبره وبوجهه الوديع بعينيه الخضراوين ثم دهشتي لغضبه المفاجئ وخلاصه من موقد الفرن حالماً بشجرة غامضة مسحورة وسط هذا الخراب، مهما حاولت أن أغلق منافذ عقلي عن حكايته، فإن أسئلة جامحة ظلّت تجاورني أردت إيصالها له، كنت أريد أن أقول له: أضعت الخضرة الزاهية في الوادي الرطيب وجئت لتستنبت لك شجرة في الخيال، لو نظرت

إلى ثوبك العتيق ببياضه المصفرّ ووجهك غير المغسول ونعالك المطاطي المقطوع وأنت في غفوتك الساهية على أرضية معدنية كاوية، الآن وبعد أن أدرك عقلي محنة الرجل وبؤس وضعه المر، عصفت بي رغبة جامحة مدفونة لأن أقول له وأكرّر ذلك: لم أنت هنا، ولماذا استبدلت بقضاء الله البهيّ ونجومه اللامعة في ليل القرية خوانق هذه المدينة بملايينها ودروبها القاسية الصعبة، كانت عيناك تتلألأن مع اهتزاز ومضات سنابل القمح المضيئة في حقلك الواسع الكبير المحضون بتلال مخضرّة، وبستانك المترف بالشجر المبارك التين والزيتون وبكل ألوان الشجر والثمر البهيج، تنام مطمئناً وتصحو مع ديكة الفجر على رائحة مخيض الحليب الطازج الشهي برائحته العذبة ونكهته اللذيذة من اليد المباركة لزوجتك الكريمة، يتجه راعي غنمك منحدراً مع الوديان ومسيل العشب والماء، عندما تحسّ بضجر وملل تسرح مع حصانك الأشقر بطرته البيضاء أو تلاعب عند عودته الراعي الكبش الكبير ممسكاً بقرنيه الملفوفين ودافعاً به نحو أليفته النعجة الجميلة مملوءة الجسد والضرع عسى أن يؤانسها مبعداً وناهراً كلب الحراسة الماكر الصغير النزق المزعج للكبش عندما يهم بملامسة النعجمة المنتظرة، الكلب يعض إلية الكبش أو يعتلي ظهره أو يتعلق بمخالبه بالقرنين الصلبين فيتلقى نطحات سريعة تجعله يعوي بنباح شاكٍ، لم تركت سماء الله المشمسة الزرقاء نهاراً المتجمّلة بعناقيد النجوم اللؤلؤية، كنت تملك الماشية وحظيرة دجاج، من كانت هذه حالته وماضيه فهو سعيد حتماً، فلم اخترت الهجرة لمخانق المدينة القاسية الموحشة، كان هذا ما يتلاطم في نفسي من كلمات كنت أريد أن أقولها لرفيق الظهيرة المتلفة، وكادت كلماتي أن تنفلت بمواجهته ولكن عقلي حاصرها فالرجل حرّ بحياته يبقى أو يهاجر في القرية أو المدينة وقد يستبدل أكثر من مكان ومدينة وبلدة وقرية في حياته، قمعت أسئلتي وأخرستها رغم أن حالة الرجل الممطول على أرضية الباص الساخنة بدشداشته الكالحة وعقاله المضفور كحبل نحيف يشبه هزال الرجل ونحوله وتراسيم صفراء لوجه خائف كئيب متجعّد محفو بضراوة المواجهة مع حياة غير عادلة ومهجورة من أيّة لمسة لحنان أو رحمة... تحملت معنا منذ البداية الرحلة عندما بلغ شعاع الشمس ذروة الغليان في الرؤوس، لقد تحوّل سقف الباص وأرضيته ومقاعده وشبابيكه وحتى الزجاج إلى جمرات مشتعلة فعمود الشمس الحارقة صار بؤراً كاوية شملت الفرن كله، أحسسنا ذلك في ملمس أي جزء أو نتوء أو مسند، وعندما لم يعد ظهرك المبطوح يتحمل لذع النار صرت تهذي وتهلوس باحثاً عن شجرة التوت بين قواطع الإسمنت العالية المسودّة وشوارع القير والأرصفة الحجرية المتكسّرة والحفر تعلوها تلال من

قمامة آلاف البيوت ضائعاً في المدينة الكبيرة التائهة، أنت تهت معها، وكنت ثابتاً راسخاً زاهياً بجنة العافية في خضرة حقل القمح والبستان وصهيل حصانك الأشقر مع تلك النعاج والكبش الجميل والكلب النشيط وحكايات مساءات (الربعة).. أنت هنا غريب وكنت اسماً رنّاناً بين أهل بيتك ومعارفك وحتى من غرباء القرية.. بعد أن ارتوت عيناي وروحي بمرأى الغابات وأنهار الضوء اللامعة وظلال الأشجار وبقليل من نسمات عذبة هابّة من السطوح المائية على وجه الجسر عادت لي قناعتي برغبة القروي في بحثه عن الشجرة الظليلة وبدا لي محقاً ـ وأنا أرنو للغابة والنهر ـ في صرحته الغاضبة بوجه السائق الجامد المشروط بأثر جرح طولي قديم لسكين: ((أريد أنام جوّه السجرة)) وأنا يا أخ أشتهي أن أشاركك ولو بغفوة قصيرة تحت شجرة التوت أو تين أو رمّان أو عريشة عنب أو أيّة شجرة وديعة تكرمني بظل بارد وشيء من نسمات وسكينة الروح، عندها سأمسح من ذاكرتي سخرية السفهاء الذين نطق بعضهم بصوت عالٍ بأن القروي قد دهمته نوبة حادة من جنون مفاجئ أو خرف الكبار.. يا أخ لنسترح معاً حتى لو لعلع الجميع: (هذا مجنون آخر يبحث عن شجرة توت).

الموصل: 2007/7/1

❑❑

شارع الغوطة

عبد الكريم أديب بدرخان

ستة أرقام..

صمت.. ستُّ رنّات.. لا جواب، اللاجواب جوابٌ منطقيٌّ لسؤالٍ مستحيل.

ستُّ صرخاتٍ طفلٍ جائعٍ يطلب ثديَ أمّه، ستّ صلواتٍ لمؤمنٍ يستعطف حِلم ربّه، وبكاءُ هاتفٍ تركْتهِ وحيداً.. مثلي.

ذاك الهاتف لطالما حسدْتهُ، وكيف لا..

إذ تنشله أصابعكِ الشمعيّةُ برفقٍ ونعومةٍ أنثويّةٍ فاتنة، لتضَعه على خدّكِ الدافئ، ثمّ ينسدل شعرُكِ فوقه شلاّل مطر، وتداعبه خصلاتكِ الحريرية كما تداعب النسمةُ دمعةً على الخدّ، وبعدها تبدئين حديثكِ الراقي، وتتوالى سمفونيّةُ أنفاسكِ التي تعانق روحي، عناقَ الندى مع بتلات الورود.

حديثكِ كان سحابةً ربيعيّةً جاءتْ على كفّ الأثير، لم تمطر، لم تحجب الشمس، ورحلتْ بهدوءٍ لتتركَ خلفها سيلاً من الذكريات.

(ما يكونُ الحبُّ؟ نوحاً وابتساماً؟!)

هل يسمح لي "السيّابُ" أن أقول: (جرحاً وابتساماً؟ أو بالأحرى (جرحاً وانهزاماً)!!

هذا القدر الذي يسحقنا، هذا الألم الذي يتربّع على سِدرة منتهى أمانينا، نبحث عنه بحثَ الفراشات عن أزهارها، ونهتدي إليه اهتداءَ العصافير إلى أعشاشها، ونتوق إليه توقَ الصحارى للمطر.

هو منطقٌ لا يعترف بمنطق، ورأيٌ لا يقتدي برأي، وحماقةٌ لا تجاريها حماقة.

هل كنتُ عاشقاً أم أحمقَ حين طلبتُ رقم هاتفكِ وأنا أوّلُ من يعلم برحيلكِ، وأنّ أحداً لن يجيبَ في الطرف الآخر، وأنّ بكاء الهاتف لن يجدَ من يُسكته؟

هل كنتُ أحتاج لستّ رنّاتٍ كإشارةٍ صوتيّةٍ تؤكّد رحيلكِ؟

أنا الذي حفظتُ رقم هاتفكِ غيباً، ووددْتُ الحديث معكِ دوماً، لمَ لمْ أطلبكِ طوال الفترة التي قضيتها هنا وطلبتكِ بعد رحيلكِ؟

أكان اتّصالي بمنزلكِ الفارغ تنفيساً لرغبةٍ لا شعوريةٍ تريد التحقيق؟

أم كنتُ أحاول تفجيرَ دمعي في منزلٍ لم يبقَ فيه سوى... صوتُكِ المُزغردُ بين الغُرف.. وعِطرُكِ المُعشّشُ في الشراشِف!!

* * *

سأحاول تقبّلَ فكرة ابتعادكِ عنّي، وغيبتكِ الطويلة، وعلى الأغلب دون رجعة.

وسأتعلّم العيشَ دونكِ والموت دونك، وسأعتاد السقوطَ على ركبتيّ مهزوماً، وأرفع رأسي فلا أرى من صرعني، ولا أعرف من ثنى ركبتيّ، ولا أدري ما حصل لي.

لقد أزمعتُم الرحيلَ، وحزمتم المتاعَ، وبانَ الخليطُ غداةً..

حبسوكِ في الهودج، ونزَحتِ مع الظعائنِ من رمالٍ لرمال، حلٌّ وارتحالٌ وسفر، من مكانٍ لمكان، هل من المعقول أنّ مدنيّتنا لم تبلغ بعدُ طوراً ينسينا الترحالَ ويعلّمنا الاستقرار؟

أم أنّ حليب النوق كحليب الأمّ.. لا يُنسى ولا يُعلى عليه.

نعم رحلتِ.. وما يفصلُ بيننا الآن إلاّ الرمال، كلّما نعشقُ يُفجعنا البينُ، ويدفنُ الرملُ أحلامنا، ومازلنا لليوم نُطعمُ أدبنا خبزَ ملّةٍ ونحلّيه رُطَب.

لماذا تتشعّب كلّ هذي الطرق إذا كانت ستبلغ نهايةً واحدةً هي: أنتِ.

يقولون أمامنا ثلاثةُ طرق..

نبدأ بطريق الولادة، وننتهي بطريق الموت، أما الطريق الثالثة فلكل خاصّتهُ.

وطريقي الثالثةُ.. هي طريقي إلى قلبك، فلولا هواكِ لاتّصل طريقُ ولادتي بطريق موتي، وانتهى عمري كأنّه ما بدأ، ولمرّتْ بي الأيامُ مرور الكرام، ولكنتُ رشفتها دون أن أتلذّذ بأيّ

طعم.

فهل لي أن أسألكِ الآن أين طريقكِ الثالثة؟

إنّه قدرُ كلّ عاشقين أن يضلاّ بين مفارق الزمن، وقدرُ كلّ سنونوةٍ جميلةٍ أن تهاجرَ مع أسراب السنونو، لماذا الطبيعةُ تحكمُ كلّ شيء؟

وهل دورةُ الحياة التي تنبعثُ كلّ عامٍ في قلب الترابِ تنبعثُ أيضاً في قلب العاشق؟!

* * *

كانت أيّاماً لا تنسى تلك الأيام، كنّا نصعدُ السلّم بخطوةٍ واحدة، ونعيشُ اللّحظة عن عمرٍ مرَّ وعن عمرٍ يأتي، ما كان بيني وبينكِ..

لم يكُ معرفةً قديمةً وذكرياتٍ مشتركة، ولم يكن أيضاً صدمةَ النظرةِ الأولى، ما كان بيننا.. كنّا نحسّهُ يكبرُ في قلبنا.. كنَّا نراهُ يسبحُ في أحداقنا.. كنّا نسمعه يبكي في صمتنا، ما كان بيننا..

كان وردةً غرسناها في التراب، نسقيها أحلامنا مع الندى، ونحكي لها حكايةً قبل أن تنام. أما الآن فلا شيء سوى الذكرى، وسوى الحسرةِ والغصّات، آخرُ ما تركْتهِ لي كان تلك المكالمة التي فتحتها من المطار، لا أدري كيف كسرتِ الحصارَ البريّ والبحريّ والجويّ لتجدي وسيلةً تكلّميني بها، ولربّما تغاضتْ والدتكِ عن ذلك، وسمحتْ للمحكوم بالإعدام أن يقولَ آخرَ ما يريدُ قبل تنفيذ الحكم بحقّه.

كانت إفادتُكِ أحلى ممّا تصوّرتُ يوماً، كانت همساً.. بوحاً.. سحراً، كانت وحياً.. آياً.. تنزيلاً، كلماتٌ مبعثرةٌ تقطعُها الشهقاتُ وتوصِلُها الدموع، حفَرَتْها أناملُ صوتكِ على جدارِ قلبي:

(..آسفة.. رَحْ اشتقلك.. راجعة.. لك والله راجعة.. خَلَصْ بقى.. أنا إِلَكْ.. بحبَّكْ..)

أتساءل أحياناً هل حقاً كلّمتْنِي؟ أم كنتُ أحلم؟

مسكينٌ أنا، بل أنتِ المسكينة، لا تعرفين حتّى.. إلى أين، ولا متى الإياب، وضعوكِ في زجاجةٍ ورموكِ في البحر، فهل البحر آمنُ منّي؟!

* * *

كلّما نظرتُ إلى التقويم المعلّق على جدار غرفتي، ذهبتْ عيناي إلى تلك الدائرة الحمراء، وذابت حُمرتها في دمع عيوني، تلك الدائرة وضعتُها حول ذاكَ الخميس، ليس لتذكيري بما لا

يمكن نسيانه، بلا لأميّز هذا اليوم بالذات عن كلّ أيام السنة، عن كل أيام العمر، إنّه يوم موعدنا الأوّل.

أتذكّر كيف انتظرتكِ في شارع الغوطة، كعادتي أيام الثانوية، عندما كنّا نترقّب انصراف البنات من المدرسة بعين الشوق، وكنتُ أعاني نفسَ المشكلة: كيف يُحسب الزمنُ عندما نكون على أمل اللقاء بمن نحبّ؟

أخذ مدُّ الشكوكِ يعلو سواحلَ يقيني، وأنا أجوبُ الشوارع جيئةً وذهاباً، واختلقتُ لكِ تسعةً وتسعين عذراً، قبل أن أستسلم وأقف في المنتصف.

لا أعرف من أيّ جهة ستأتين، من أيّ جهة ستهبّ العواصف، لأيّ جهةٍ ستسجد الأشجار، من أيّ جهة يصعد القمرُ ليعتلي عرشَ السماء؟

من المنتصف.. من الشارع الفرعي.. أتيتِ

من عتمة النسيان.. من منعطف الذاكرة. أتيتِ

مع انبهاري بحضوركِ.. مع انعكاس سحركِ على ماء عيني.. أخيراً أتيتِ.

أسود بأسود، من أخبركِ إنّي أحبُّ الأسود؟

والليلُ ينزلقُ على كتفيكِ حريراً يغزلهُ النسيمُ ويلبسه القمر، في ظلمةٍ كهذه يسطع البدرُ وسط السواد ويتّجه نحوي..، حاجبان يرتفعان ليمنحا العينين مساحةً أكبرَ لضَيَاعي، وابتسامةٌ واثقة، تجاورها غمّازةٌ، حولها تدور الكواكب وفي منتصفها مركز هذا الكون، لا أجملَ من تحيةٍ قالتها عيناكِ، لا أجمل من صمتٍ يكسرُ آلاف الأشياء، ويختصرُ تاريخ اللغات.

النسيانُ نعمةٌ كبرى، لكنّ الله سبحانه لم ينعم عليّ بها، بل ابتلاني بوجع الذاكرة، مازلت أذكر كلّ شيء، أصغرَ الأشياء، تفاصيلَ التفاصيل، كلّ حركة.. كلّ نظرة.. كلّ كلمة، أذكر جميع لقاءاتنا من الألف إلى الياء.

بدايةً كان يلزمكِ الصبرُ، لتعتادي على حديثي الذي لم تسمعي من قبلُ مثلَه، ويلزمكِ الصمتُ أيضاً، كي لا يشي بكِ الطَرَبُ عندما أعزفُ على أوتار قلبكِ الحساسة، والتي لم تألفِ التختَ الشرقيّ.

يوم سألتني في الكافيه لمَ لمْ أطلبْ شيئاً لي؟ أجبتُك:

(ما جئتُ لأشرب شيئاً..، جئتُ لأنزل مرساتي قربَ شواطئك، واتركَ مسافةً قصيرة،

يمكنني قطعها بزورقٍ سريع، ولكن ليس بهذي السهولة، فأي خطأ ملاحيّ سيودي بي إلى القاع، غارقاً بين سفينة أحلامي وشواطئ قلبكِ).

وحينها اتّهمْتني بأنّي أكتب (حكياتي الظراف) على يدي في البيت، وأتلوها أمامك!

كنتُ حذراً في كلّ كلمة، صادقاً منذ البداية، ألبس التواضعَ درعاً أحتمي به من سطوة حضُورِكِ المُربك، أتسلّح بالبراءة كي أصحّح بها زلاّتِ قلبي أمام فتنةِ روحكِ اليافعة.

آهٍ يا زمن.. أين تلك الأيام؟

هل طحنتها الأقدارُ طحنَ الرحى؟ ونثرتها الرياح؟!

* * *

هل حقاً أحببتك؟

الآن فقط أمتلكُ الجرأة على الاعتراف، نعم أحببتكِ جداً، نعم أنتِ.. بعربيّتكِ المكسّرة، بصداقاتكِ الكثيرة، بعلاقاتكِ قبلي وبعدي.

رغم كلّ ما حدث وكلّ ما لم يحدث فقد صبرتِ عليّ كثيراً، وأعطيتني أكثرَ ممّا أستحقّ.

حبّكِ كان زلزالاً حطّم كلّ النساء اللواتي صنعتهنّ من زجاج، وجعلني أريدكِ أنتِ، بل أحتاجكِ أنتِ.. صديقةً.. حبيبةً.. زوجةً.. أمّاً.. وطناً، جعلني أراكِ قبيلةً من النساء في واحدةٍ لا يتجاوزُ طولها الـ 160 ولا يزيد وزنها عن 50.

والآن أخرج ليلاً، أتمشّى وحيداً، أبحث عنكِ في الشوارع الغافية تحت حزن القمر.

هنا.. مرَرْتِ في شارع الغوطة، فمادت الأشجار تجاهك، وأخذت الأوراقُ تتطايرُ وتتزوبع مشكلةً جسراً من الشكوى، ومحراباً يرفع ابتهالاتِ الأرض للسماء.

هذه (الحمراء).. وتلك المقاهي التي اعتادت وجودكِ، تسأل عنكِ، وتبكي غيابكِ، وتدعو رجوعكِ بالسلامة.

هنا جلسنا.. هنا مشينا. هنا أمسكتُ يدكِ.. وهناك ضحكتِ.

هنا وطأتِ الرصيفَ.. فانصدع، وخرج الماء تحت قدميكِ ليقلب الحجارةَ عشباً، ويُطَعّم الأشواكَ ورداً، ويضوّعَ الدروبَ رومانساً.

بالمناسبة أما زلتِ تحتفظين بصورتنا؟

تلك التي التقطناها في الحديقة أوّل شارع (الخراب) ذات مساء؟

حمداً لله، إن ضاعتْ صورتي في ذهنكِ، فقد تجدينها في ألبوم الصور.

أما صورتكِ.. فهي إنسانُ عيني، وهي ترفضُ السفر، وهي تجبرني على رفض النساء بعدك، وتبغِضُ لي الفتيات اللواتي حُضّرن منذُ ولادتهنَ أن يصبحنَ زوجاتٍ صالحات، عكسكِ تماماً. لكنّي حتى الآن لم أفهم سرّ عدم إعجابكِ بمدينتنا؟! كنتِ تحتجّين بأن أهلك يحدّدون لكِ أوقات الخروج والعودة وتفاصيل الزيارات والأشخاص، ويردّدون على مسامعكِ: (..الجيران.. أهل حارتنا.. الناس بتحكي.. كلّن بيعرفونا...)، لا أدري ما المشكلة؟ فجميع ما تقوله والدتكِ صحيح، وهذا ما تطلبه أيّ أمّ من ابنتها، وكنتِ تستغربين.. وتسخرين.. ولا تعلمين لماذا؟

* * *

أنتِ بطفولتكِ التي عشتها في الخارج، وبتربيتكِ في المدارسة الأمريكية، وبعقليّتك المنفتحة على الجميع، وبنظرتكِ البانغلوسية للحياة، لم يخطر ببالكِ مطلقاً أن يأتي يوم تعامَلين فيه بغاية القسوة من قبَل عائلتك، ولم تتوقّعي أبداً أن يمنعكِ أهلكِ عن شخصٍ تحبّينه.

وأنا لم أُرِدْ يوماً أن أكون سبباً للمشكلات، وأن تحبسكِ أمّك في المنزل، ولا تسمحَ لك بالخروج إلاَّ برفقتها، وأن تقطع عنكِ كلّ وسائل الاتصال بالعالم الخارجي، كلُّ هذا كان بسببي.

يمتلكُ الأهلُ سذاجةً غريبةً تجعلهم يظنّون أنفسهم أذكى من أولادهم، ويحسبون أنّهم قادرون على تسييرهم وفقَ إرادتهم كأحجار الشطرنج، ولا يعترفون بهزيمتهم حتّى لو هزموا.

هِيَ ذي والدتكِ.. تركَتكِ وحيدةً في المنزل، لكي تقومي بأعمال التنظيفِ والترتيب، بينما تقوم هي بزيارة بيت أختها.

كما تركوا ساندريلا ذات ليلة، فجاءتها الساحرةُ وأرسلتها إلى قصر الأمير، فهل ساندريلا القرن الواحد والعشرين ستنسى الأمير؟ وأميرُها المدنفُ يتلظّى بنار الهوى؟!

كلّ شيءٍ كان ممكناً ذاك المساء، كان أذانُ المغرب يصدحُ في الأجواء، كانت زقزقةُ مفاصل الباب تعلنُ البداية، البابُ يغلقُ بهدوءٍ وتُوصدُ السقّاطة، كان صوتُ المسجّلة الخافتُ يوحي بالترحيب ويشي بالوحدة الموحشة، كانت الأريكةُ الحمراءُ تتسّع لاثنين، وعيناي تدوران

هنا وهناك، وكأنّ الأحداق مركبةٌ على زئبق، كان الشعرُ الأسود يسافر في كلّ الدنيا، ويعود كالعصفور لينام على كتفين من كريستال، كانت الألغاز تسبح في عينيكِ، إنّها شيفرة الأشعة السوداء.

وسط هواء المكيّف الباعث للقشعريرة، والمُغري بالنوم على القطن الدافئ، كنتِ تقشّرين لي تفاحةً، وكنتُ بدوري أتأمّل معجزة يديكِ، تُرى كم استغرقَ نحتُهما في مملكة السماء؟

كان عطرُكِ يغزو الغرفة، يحتلُّ المكان، يتغلغلُ في شراييني، ويصبُّ الزيتَ على النار، ويزيد الحصارَ حصار.

كان كلامُ الحبِّ وجيبَ القلوب، والهدوءُ شرطٌ أساسيٌّ لكينُونته، كانت الذراعُ الممدودة للأعلى كعمود رخام، تبحث عن زرِّ الإيقاف، وكان الجسدُ الناعمُ يتلوّى كزهرةٍ على رابية، كلّ شيء طبيعيٌّ لحدِّ الآن، وكنتُ أريد الهدوءَ مثلكِ تماماً،

أذكرُ أنّ آخرَ ما سمعتُ من الأغنية كان: (..baby.. join me in death...)

قبل أن ألمحَ قطرات الندى ترشحُ من ياسمين العُنق، وتلمعُ على بانة الظهر..... لا يمكن حصرُ المارد في القُمقم، ولا يمكن حبسُ الحمم داخلَ البركان، كانت تلكَ لحظةَ الانفجار العُظمى، وعندها اِنتَفَضْتِ مثلَ سمكةٍ علِقَتْ في شَرَكِ الصياد.

كنّا ننهلُ ماءَ العشق بعد طول أوام، كنّا نتمنّى الموت معاً، فهو خيرٌ من العيش على مَضَض.

* * *

أسئلةٌ كثيرةٌ تشغلني وتدهشني ليلَ نهار، أعصرُ تفكيري وأعتّقه طويلاً فيخرجُ الماءُ ماء، هل هناك أسئلةٌ بلا أجوبة؟ أم أنّ وجودَ الجواب يعدم السؤال، كيف علمتْ والدتكِ؟ هذا ليس سؤالاً كبيراً، وكيف أحاسبُكِ على ما أجبرتُكِ عليه؟ أيضاً سأجدُ حلاً، وكيف كيف وصلنا إلى هنا؟! هل انتهينا؟ ولماذا بهذي الطريقة؟

تُرى ما تفعلين الآن في المنفى؟ وكيف تنظرين إليّ؟ وهل ستحتفظين بي كأيّ ذكرى جميلة؟ أم تُراني كابوسٌ راودكِ وتخلّصتِ منه.

ثمّ ما هذا الحلّ الذي وجدَتهُ عائلتُكِ؟ وكأنّني أنا الخطرُ الوحيد في العالم، وكأنّ وجودي دون جواز سفر يهدّد الأمن والسلامة.

ما لستُ أفهمهُ ولن أفهَمهُ يوماً..

لماذا تفعلين ما تشائين هناك؟ وتعيشين حياتكِ على الطريقة الغربيّة، بحريّة مطلقة، وعندما تسكنين هنا تصبحين همّاً على كتف العائلة؟!

لماذا تتغيّر المعايير؟ فهل المقياسُ هو أنتِ؟ أم مزاجُ والديكِ؟ أم أهل الحارة؟ بل الغريبُ أشدّ الغرابة..

هل الهروبُ بالفتاة من الشرق إلى الغرب يحمي سُمعتها وسمعة عائلتها؟

أم أنّها ستضيعُ في زحمة السير هناك؟!

* * *

لابدُّ للتجربة الأولى من أن تنتهي، فلن يغدو الحبُّ حبّاً أوّلاً إن لم يكن له ثان، أنا لا أجد عنواناً مناسباً لقصّتنا: (حبٌّ جنونيٌّ، حبٌّ طفوليٌّ..)، ما نفعُ الوقوف على الأطلال؟

اليوم وصلّتني أخباركِ، وعلمتُ أنّكِ مقيمةٌ مع والدكِ في كندا، الحمد لله على سلامتك، لا أعرف أين تقع تلك البلاد، لكنّها بالتأكيد بعيدةٌ وباردة، بل وكبيرةٌ وفيها الكثيرُ من الناس، أنا واثقٌ تماماً أنّكِ لن تجدي فيها رجلاً يحبّكِ مثلما أحببتك، رجلاً يخاف عليكِ كما أخاف أنا، يغارُ عليكِ كما أغارُ أنا، رجلاً يجعلكِ تبيعين الدنيا ويُهديكِ بيتاً فوق السحاب.

غداً ستدخلين الجامعة، وستعرفين أصدقاءَ جدداً، بعضهم نساءٌ وبعضهم رجال، وستقعين في شباكِ الغرام، وستملكين حبيباً آخر، بعد آخر، كلُّهم يطلبون رضاكِ، ويبغون إسعادكِ، ويعملون على إبقاء الضحكة على وجهكِ، ويهرّجون لتسليتكِ، لكنّكِ لن تعرفي نعمةَ الدمع إلاَّ معي، ولن تذكري طعمَ الآه إلاَّ إذا ذكرْتني.

لو كنتِ تدرين ما ألقاهُ من حزنٍ على فقدك، لو تعرفين حالتي بعدكِ، عينٌ بلا دمعٍ، قلبٌ بلا نبضٍ، جسدٌ بلا روحٍ، كلُّ الأشياء تغيّرتْ وانقلبتْ، لم يبقَ شيءٌ كما كان.

حتى شارعُ الغوطةِ الذي كانت بيتَ غرامنا، وعشَّ مواعيدنا، ومنطلَقَ رحلاتنا، هاهم يقطعون الأشجار، ويقلبون الرصيفَ رأساً على عقب، شجرٌ بعُمر المدينة، وبذاكرةِ الطيور المهاجرة، قلعوهُ.. قتلوهُ.. وأدوهُ، فكيف سيعرف السنونو طريقَ الرجعة؟!

آخرُ الأشياء الغريبة التي اكتشفتُها، هو المرضُ الذي أورثتِهِ لي، أو العادةُ الجديدةُ التي

أمارسها قبل النوم، أنا ما توقّعتُ يوماً أنّي سأكتُب، وأنّ دفتر المذكرات سيُستخدم لوظيفته الأصليّة، لكنّني فعلاً غيّرتُ عاداتي، أصبحتُ مختلفاً، من يوم أن دقّت على بابي أناملُ حبّكِ، فهل الكتابةُ صديقةٌ جديدةٌ اتّخذتُها عوضاً عنكِ؟

أما أنّها المولودُ الجديدُ الناتج عن علاقتنا الشرعيّة؟!!

* * *

حمص - خريف 2005

❑❑

صيف ندي

نبيه اسكندر الحسن

كنت أزيل القذى من عيني، علني أقاوم النعاس، حين قال صديقي بهدوء:

ـ ألغ موعد سفرك في (الهوب هوب)، وهيا بنا نسافر في القطار.

نظرت إلى ساعة معصمي، وشرعت أجد تبرير الاعتذار في داخلي، ورحت أتخيل الرحلة، شيء رائع أن يسافر المرء على متن هذا الأفعوان ولو كان ذلك محض مصادفة، حيث يعيش رحلة الانسياب مع الزمن، وحالة الارتخاء والنوم على المقعد الوثير...

بدأت الهمسات تنطلق دون ضجيج، وراح الطفل في داخله يشده إلى السفر على متن الأفعوان.. تاه في تفكيره وهو ينظر في وجه صديقه، لعله يجد جدية ذلك، غمرته راحة عميقة عندما تذكر يوم كان صغيراً، حيث يكتسي صوت والده لهجة رقيقة:

ـ هيا سأذهب الآن إلى المدينة...

لم يكن لديه أي فكرة عن المدينة، ولا يستطيع أن يعبر عن مدى سعادته حين وافق والده أن يصطحبه في رحلة الشتاء والصيف، منذ زمن يحلم أن يسافر على متن عربة من الخشب يجرها حصانان ضخمان، يشقّان عباب الليل، تاركين البيوت موشحة بالغسق، وكان القمر يزين ليلاً من ليالي الصيف الندي، والنجوم تومض من بعيد، فبدت له الليلة كحلم جديد، كانت الحقول تزدحم بالثعالب وحين سمع عواءها، بدا الخوف على محياه، فأخذ يبحث في خلايا دماغه حتى غالبه النعاس، كان والده يغني موال العمر، ويهدهده بطرف بردته، وراح يلتهم الحلاوة الشهية، والفاكهة التي شاهدها يوماً في بيت المختار، وفجأة استيقظ على

صوت والده:

ـ قم يا بني لنبتاع الحلاوة.

سر في داخله: "يا لتلك الأيام ما كان أجملها!. البساطة كانت تتماشى مع العصر، حيث علاقات الإنتاج اليدوية، ولم يكن ثمة غير الحيوانات وسيلة للنقل. إيه أيام زمان!.. كيف تغيرت الظروف؟... مضت السنون وعركتنا الأيام، وعرفنا الناس وسرنا معهم نطوي العمر باتجاه القادم، قضى الوالد رحلة العمر.

وراح يطوي الأيام، يدوس الرمال كطائر في صحراء، تطارده الذئاب، فأخذه الغيظ، من صراع متجسد بين قوي وضعيف، فصرخ:

ـ على المستضعفين الخروج من سباتهم الطويل، ليطوّحوا بكل أثقال الماضي، ويقذفوا به إلى مزبلة التاريخ.

خرج مع صديقه إلى الشارع، فلم يشعر أحد منهما بالمسافة وعيونهم تمسح المصابيح التي تشع على جانبي الطريق، دخلا الأزقة الضيقة، سيراً على الأقدام، تاركين المصابيح الضبابية تسير إلى الخلف، كانت الأزقة ساكنة هادئة، وثمة نوافذ تشع ضياء، خلفها حركة أناس يتحدثون عن ليالي العشق وعشرات الأحلام، ومن حولهم جوقات من عصافير تبني أعشاشاً لتؤكد حب الحياة، فجأة اندفع صديقه إلى الكوة، ودفع ثمن تذكرتين، ولأن الوقت مازال باكراً على انطلاق القطار، راحا يسيران الهوينى على الرصيف، ثم ولجا النفق، وصل إلى سمعهما الصدى، وبدت العبارات تتردد من تحت الأرض، تذكر حكايات جدته، حيث حدثته عن بشر يعيشون في جوف الأرض، من ميزتهم أنهم لا يعرفون الحروب، ولا يكرهون بعضهم، يومذاك رد عليها:

ـ عرفتهم، جماعات الجن.

هزت رأسها ببطء دلالة على حسن جوابه:

ـ صدقت؛ إنهم مفعمون بالحب.. لكنهم يخافون من بني البشر، لذا تسلحوا بسلاح سري، يبطل المكائد.

لمعت عيناه وقهقه ضاحكاً حين فتح قبطان القطار الأبواب:

ـ هيا اصعد...

ـ إن طلبك ليسرني.

مرت الدقائق بطيئة، رحل بعيداً، وكم تمنى لو أنه بقي مسافراً في (الهوب هوب) لكان وفر على نفسه كل هذه التداعيات، لكن ما الفائدة، هاهو في جوف القطار، افعوان الحضارة الجبار، ينقل الناس يطوي الروابي والوهاد كأنهم في منازلهم، يصغون إلى صرير عجلاته الفولاذية، وثمة جلبة كأن المرء قرب شلال يطالع كتاباً في العشق والثورة.

تسللت موجة عارمة من النعاس إلى عينيه، وغابت عن ناظره حجرته المسقوفة بصفائح التوتياء، بدت تطوقها الخرائب، من زاوية الجدار، انبرت إحداهن، دفعت الباب بقوة، فتحته على مصراعيه، أجالت بصرها في أرجاء الحجرة، ثم قفزت صوب الفراش، وحين وطئت قدماها طرف فراشي، تظاهرت بالنوم، وقد تلاشت لحظات النعاس، مشهد يقلب سواد الشعر بياضاً، أنبأتني رؤاي بأمر مريب، بلهجة المنتصر:

ـ انهض.

هبت رياح الخوف في كياني جعلتني أفتح عيني، بادلتها النظرات، بادئ الأمر تصورتها فتاة جميلة رائعة الخلق، في عينيها حكايا عشقية، تمسح على ضفائرها بأنامل وردية، رأتني مرتعشاً غير واثق من نفسي فسألتني:

ـ أنت خائف؟.

هززت رأسي:

ـ لا.. أبداً..

أدركت ما يدور بخلدي، وأنا أحدق فيها بعينين خائفتين، فأسرعت لتطيب خاطري، وبلهجة مرحة:

ـ أنت ممن يرفعون شارة الحياة نبراساً للحب والسلام.

ـ قد تكونين على حق، لكن من أنت؟.

ـ أنا بشير الأرض بالحب والسلام.

ـ لنحتفل بهذا النبأ.

كانت بنيتها تضفي عليها هيئة ملاك له جناحان، وعبير أنفاسها ياسمين الشام المخضل بندى صباح بكر تمشطه حبال حمراء تتسلق الجدران بتكاسل، وراحت تطوف في أرجاء

الحجرة، اكتسب صوتها لهجة إقناع:

ـ سر في طريقك، وانظر خلفك بين مرحلة وأخرى، واسأل نفسك ما صنعت..

بكل دهشة واستغراب:

ـ علام؟.

ـ يجب أن تحاسب نفسك، ولا تخدعنك الأنا الفردية الجشعة.

ـ كيف وحب الحياة.

ـ أنت تكره الحرب والشر.

مضى في دروب موغلة في القدم، يبحث عمن يبعث فيه الحلم والأمل، صاغ ألواناً من قوس قزح، نظر إلى ثغر لونه شفق الصباح، جمدت أصابعه على ضفيرتها وسأل:

ـ أتعرفين من أكون؟.

ـ أعرفكم جميعاً، ولولا ذلك ما جئتك.

ـ ما قصدك؟.

ـ كن حذراً لا تسقط الراية؟.

ثم اختفت، فانحدر إلى أعماق وحدته في ساعات الليل، يدرك أنه حلم ليس إلا، وترجمةٌ للذات الداخلية، فالشيء الكامن يخرج من اللاشعور إلى ساحة الوعي ليؤكد الانتماء من إنسان للإنسان أعظم هبة تقدمها الطبعة والعقل البشري، كلنا ندرك أن الكائنات الخرافية ليست حقيقة، لكنها الرائع الذي نطمح إليه، ليعطينا دفعاً لتحطيم القيود.

امتد شعوره إلى الأشياء، لا يدري من بعث فيه الأمل، لكنه كان يدرك في أي اتجاه ينطلق الحلم، فجأة قبض على يدي، ومضينا نلملم الأشياء من حولنا كفلاحة تبحث عن الكمأة، اجتزنا الأنفاق، ونحن نتنفس عبير التاريخ، كان صديقي شغوفاً بالرسوم، حتى حفظها عن ظهر قلب، وراح يصغي إلى أنين الحجارة القديمة، مثلما تصغي طفلة إلى جدتها حين تقص عليها حكاية شهر زاد. وفجأة ضحك من أعماقه، وحين بادلته الحجارة الضحكات، أخذت يرجع السمفونية الرائعة في ساعات الليل المتأخرة، وراح ينظر إلى خطين متوازيين من فولاذ، لعله تذكر الرجال وهم يرتدون بزات بلون السماء، حلق بخياله بعيداً، يجوب آفاق الإنسانية، ثم حول نظره إلى وجهي:

ـ هل أعجبك النغم ؟.

لأني كنت أدرك أن العصافير بنت وكناتها في رحم الأوابد، ورقصت الفراشات على الأعشاب المتدلية الخجولة:

ـ نعم.

بكل دهشة واستغراب:

ـ كل شيء جديد، كل شيء تغير، المحطة، الرصيف والمظلات، فالبناء لم ينته بعد، القاعة لم تزل قيد البناء أيضاً.

ثم تطلع حوله كأنه سمع ضجيجاً من جدران أوابد منسية، فأشار بإصبعه:

ـ هيا يا صديقي.

سرت خلفه إلى القاعة القابعة كغانية فرنسية عجوز، رأيت الباب مخلوعاً، وبين لبنات الجدار المصنوعة من الفحم، بنى اليمام أعشاشه:

ـ يا إلهي!.. كأنها تحدثنا عن تاريخ القطارات، وتعيدنا إلى عشرينيات القرن العشرين.

لا أدري أين طرحه الصمت، وجمدت أصابعه على الجدار، يتلمس في داخله دماء تجمدت في رحم الحجارة، كأنه يختزن في ذاكرته آلاف القصص من التاريخ:

ـ نعم أنها دماء أكف العمال السوريين، أكف الشهداء، والصراخ الذي يطالعك من وراء الأيام صاغ ألوانا عن الإضراب الستيني، حين علق الرفاق البنود بلون الورد على أعمدة الهواتف... إيه الماضي شيء رائع يدفعنا لأن نجدد كل شيء حتى الكلمة.

❑❑

في الزاوية المعتمة

ضياء قصبجي

لأول مرة بعد أن تزوج منذ سنة، يبقى وحيداً.. كان يفضل الصمت والتفكير في زوجته التي سافرت في مهمة عمل..

لم يسهر في أي مقهى، ولم يدع صديقه ماجد ليسهر عنده، لأنَّ ماجد مازال يطارد الفتيات في الشوارع ولم يتزوج بعد.

وعندما يلتقيان يذكّره بماضيه، وبأسماء الفتيات اللواتي كان على علاقة حب معهن. كان يفكّر في زوجته.. كم يحبها، وكم تركت من فراغ..؟! مرّت في خياله صورتها، ذكرها بشوق، هرع إلى غرفة النوم يبحث عن (ألبوم الصور) قال في نفسه كم هي جذّابة..؟ شيء ما غريب وغير مركّز دعاه لأن يبحث عن مفتاح خزانتها الخاصة، عثر عليه، فتح الخزانة، وصلت لأنفه رائحة عطرها، أحسَّ بنشوة، لمس أثوابها، حرّك المشاجب، أخرج ثوب الزفاف الأبيض المزركش.

أعاد الثوب إلى مكانه، لاحظ أنه ينثني من الأسفل، انحنى، اصطدمت يده بصندوق في زاوية الخزانة المعتمة، أدهشه وجود الصندوق، أخرجه، جلس القرفصاء تحت الضوء، قلبه كان يخفق رعباً، فتحه بقسوة، أخرج ما في داخله، وجد دفتراً كتبت صفحاته بخط يدها.. سرّ لذلك، خاصة وهو يعلم أنها تجيد الكتابة، ولها محاولات في كتابة القصة القصيرة.. وابتدأ القراءة.

(مذكّرات زوجة)

15/تشرين الثاني

إني داخل ثوب الزفاف الأبيض، دمية تائهة ومشرّدة، كأني لست أنا.. الثواني التي تمر بي مملّة، رتيبة، ولهذا أبتسم، لأني لا أحس بمعنى البسمة.

30/تشرين الثاني

الرجل الذي أعيش معه (زوجي) طيّب إلى حد السذاجة، هو يحسب أني أحبه مثلما يحبني هو.. ترى أليس له ماضٍ هو الآخر..؟ أليس له من حبيبة..؟

1/كانون الأول

يعاودني الحنين القاتل، إلى من أحب، فراغي النفسي لم يزل، لم يملأه زوجي، على الرغم من أنه محترم، ومحبوب من الناس.

5/كانون الثاني

لست أدري لم أشعر بالفزع، إذا توقّعت الحمل..! كأني غير مستقرّة في حياتي، أمّا زوجي فإنه يخفي حبه للطفل، وأنا أتجاهل.

7/كانون الثاني

اليوم كنت بكامل أناقتي، أتأبّط يد زوجي، ونسير عبر الليل، النسمات الرطبة تصافحني، والقمر يرسل نوره السحريّ، فتظهر أوراق الشجر الرقيقة على أنغام الريح، وثمة غيوم رقيقة تتجول حول القمر.. حتى هذه اللحظات الشاعرية لم تقربني من زوجي، بل ذكّرتني بمشاويري الليليّة مع من أحب.

20/كانون الثاني

تعمّدت زيارة صديقتي، الشاهدة على حبنا، وفي لحظات خاطفة، سألتها برجاء:

ـ هل تزوّج..؟ كانت قاسية في ردِّها قالت:

ـ وما يعنيك وأنتِ قد تزوّجتِ..؟

أحتسب أن قلبي قد مات..؟

22/كانون الثاني

بعد شفائي من مرض ألَّم بي، أهديت باقة ورد، أحببتها بحثت عن اسم مرسلها، وجدت اسم زوجي، ولكن أليس من الغريب أن تكون الورود كلها حمراء، مثل تلك التي كان يرسلها

إليَّ من أحب..؟!

23/كانون الثاني

يبدو لي أن الحياة مريرة، وأمرّ فيها انتزاع الذكرى، قتل الذكرى، والرضوخ للواقع.. أكاد أكره نفسي، تلك التي تقبض بقوة على شيء مضى.

27/كانون الثاني

اليوم سألني زوجي.. أتحبينني.. دون أن أشعر رددت أمامه نفس الجملة التي اعتدت قولها لمن أحب: (فوق ما تتصوّر) ثم جلست أجترّ آلامي.

1/شباط

أحياناً أعتقد نفسي مبتذلة وخائنة.. إذ كيف أحيا مع رجل وأفكّر في غيره..؟

ولكن متى كان الإنسان يُعاقب على مشاعره الصامتة..؟

6/شباط

أدرت قرص الهاتف، لأطلب من زوجي حاجيات الطعام، فردَّ عليّ من كنت أحب، أغلقت السمّاعة.. ليته يعلم أني بغير إرادتي أدرت ذات الأرقام التي اعتادت أصابعي على الضغط عليها.

10/شباط

نعم، أحسُّ أني أضعف، قواي تتلاشى، لم أعد أحتمل، بودّي أن أخبر زوجي بأمري، وقد يكون حديثي له بمثابة الاعتراف، وتفريغ الذات من رواسب الماضي.. ولكن.. كيف أثق أنه سيفهم، ويأخذ بيدي، ولن يركب التفكير الشرقيّ المتزمت..؟!!

25/شباط

يُقال: إن السنين البعيدة، ترسب في القاع، ويعلوها الغبار والصدأ، لكن ذكرياتي هي ذروة حياتي.. هي لحظات الغبطة السريّة.

20/نيسان

ابتدأت أقترب من زوجي، أبتعد عن الماضي قليلاً.. لكن طيف من أهوى عالق في ذاكرتي لا يغيب.

مرة ثانية سألت صديقتي عنه.. هل تزوج..؟ كأني أريده أن يفعل ذلك لأرتاح من قصّة تركي له وزواجي من غيره مرغمة.

5/تموز

تأكدت أنني حامل.. يا إلهي إني أحمل جنيناً من زوجي، ما أكثر سعادتي بأن أكون أماً..

لم يكمل قراءة المذكّرات، بل أمسك جبينه، وأحسَّ بالعذاب، كلّ أمرٍ تحوّل إلى نقيضه، حتى نقاط الماء التي يريد أن يشربها بدت له سمّاً قاتلاً.. ذكر كل الأحداث التي شاهدها في السينما، وقرأها في الروايات، قال في نفسه ((إلى متى نظلّ جبناء أمام الحقائق، إلى متى نظلّ نفاجأ بالوقائع..؟ وأشد الأمور غرابة هو أمر واقعي بحد ذاته)) حاول إقناع نفسه بطريقة فلسفية، لم يستطع.

فقد أعصابه، راح يقول بصوت مسموع وجريح، زوجتي حبيبتي..؟ وتتحطّم الصور الحلوة المزدحمة في مخيّلته واحدة واحدة، كيف أحبها وخطبها..؟ كيف تظهر له التجاوب والعطف.. تحولت نفسه إلى عصي تقارع بعضها بعضاً، إنه يتعذَّب ولا يعرف الحلّ بل ولا يريد الحلّ، برّر لنفسه "الماضي ملك الإنسان ذاته، أنا مثلاً لو كنت أكتب مذكرات وقرأتها هي ماذا كانت تفعل..؟

أو لو أنها لم تكتب هذه المذكرات، أو لم يصادف أنني قرأتها..؟ آه

غداً ستعود زوجته من مهمتها، غداً سيتصرّف. ولكن كيف يتصرّف..؟

الطلاق، الهرب، الثورة، الصفح، التجاهل..؟

وحين عادت فتحت الباب، كان ينتظرها خلف الباب، التقت عيناهما، رمقها بنظرة غضب وعتاب، نقلت لنفسها الهلع، لم يتعانقا.. أحسَّ بها بعيدة كلَّ البعد، هي التزمت الصمت، هو ارتدى ثيابه وخرج من البيت، زجَّ نفسه في المقهى، قرّرَ أخيراً أن يتجاهل الأمر، وتظاهر بأنه طبيعيّ.

تولّدت لديه عادة أن يدعها تذهب، ويلوذ هو بقراءة مذكراتها. قرأ:

4/آذار

أشعر أن الماضي قد أدار لي ظهره، وخطا خطوة في طريق البعاد، ومن الطرف الثاني اتّجه إلي زوجي وبدأ يقترب من قلبي.. أجل إنه إنسان رائع ولطيف، بل ولم لا أقول إنني أحببته، منذ اللحظة التي عرفت فيها أنني أحمل ابنه...

10/آذار

سعيدة أنا، فرح الدنيا أحس به حين يتحرّك الجنين، سأصبح أمّاً، لم أقل بعد لزوجي زوجي هو الحقيقة وكل شيء غيره هباء.

12/نيسان

أحبك، قلتها اليوم لزوجي، لا زيف فيها ولا تزوير، ولا طيف ذكرى، أصبحت الذكرى لا حرارة فيها ولا لون ولا طعم.

اقترب الزوج من زوجته قبّلها، وقدّم لها هدية، وضع يده على بطنها، سألها بعتاب:

ـ ألا تريدين أن أشاركك فرحك بالجنين..؟

ـ كيف عرفتَ..؟

ـ من قراءة مذكّراتك.

❑❑

الـمـراجـعات

ماجدة حمود
ورحلتها في الرواية الأمريكية اللاتينية

يوسف سامي اليوسف

من حيث المبدأ، نحن في أمسّ الحاجة إلى دراسات جادة، كدراسة ماجدة حمود هذه، نكرسها للآداب العالمية بأصنافها كافة، وذلك ابتغاء التعرف على تلك الآداب والتفاعل معها، إذ أن من شأن التفاعل مع الآخر أن ينتج الجديد والمتطور والأصيل، بل لا إنتاج البتة خارج عملية التفاعل والتلاقح مع طرف من الأطراف. كما أن دراسة الآخر وآدابه تملك أن تعرفنا بقيمة أدبنا نفسه، إذ إنك لن تعرف مستواك إلا إذا عرفت مستوى الآخرين، وذلك لأن الأشياء تُعرف بأضدادها. ولهذا ينبغي على دراستنا لآداب الأمم الأخرى أن تهدف إلى تحديد قيمة تلك الآداب، لنعرف ما إذا كانت جديرة بأن نحاورها ونتأثر بها أم لا.

* * *

نشرت الناقدة ماجدة حمود، في حزيران (2007)، كتاباً عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق عنوانه "رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية". ويتألف هذا الكتاب من تمهيد وخمسة فصول يتناول كل منها رواية من أبرز الروايات التي أنتجتها القارة اللاتينية في النصف الثاني من القرن العشرين. وقد خصصت الفصل الأول لرواية "بيدرو بارامو"، وهي من تأليف خوان رولفو المكسيكي. أما الفصل الثاني فهو مخصص لرواية "مائة عام من العزلة"، التي نال عليها ماركيز الكولومبي جائزة نوبل للآداب سنة 1982. وكانت رواية "حفلة التيس" لماريو فارغاس يوسا البيرو وفي موضوع الفصل الثالث. أما الفصل الرابع فموضوعه رواية "مدينة الوحوش" لإيزابيل اللندي التشيلية. واختص الفصل الخامس برواية "السيميائي" التي كتبها باولو كويلهو البرازيلي.

حاول التمهيد أن يحدد الإشكالات الكبرى التي تعاني منها الحركة الروائية في أمريكا اللاتينية، ولاسيما في النصف الأول من القرن العشرين، يوم كان الخطاب السياسي المباشر هو الأطغى على النص الروائي، الأمر الذي يعني أن البعد الفني أو الوجداني للأدب هو الأضعف في المنجزات الروائية الأولى. ويقول التمهيد بأن جان

فرانكو، مؤرخة الأدب المشهورة، قد جعلت سنة 1940 بداية لتغيرات عميقة في مجرى الرواية الأمريكية اللاتينية، إذ أقدمت الغالبية من الكتاب على إدارة ظهرها للمباشرة والواقعية الفجة التي تعرقل "البحث عن الأصالة". (ص 12) وبذلك ظهرت قوالب جديدة تحتوي على رؤى متنوعة تتبنى مبدأ التخييل وتعتمد مبدأ الإيحاء والصدور عن الوجدان الحي النبيل، مما أفضى إلى ازدهار الرواية في تلك القارة خلال النصف الثاني من القرن العشرين.

وتقول الكاتبة بأن هنالك قصة كبرى شغلت الروائي في أمريكيا اللاتينية، منذ بداية الكتابة الروائية، وهي قضية الظلم الذي لحق بالهندي الأحمر على أيدي البيض المتوحشين الذين "أتوا ليذبلوا الأزهار.. فحيثما حلوا نشروا الموت والمرارة.. إخصاء الشمس، هذا ما جاء يفعله هنا الأجانب..." (ص 17).

ويتعرض التمهيد لمعضلة الحداثة، فيقول بأن أمريكا اللاتينية المتخلفة "تتأرجح بين قطبين متنافرين: الثورة والتبعية الكاملة، لهذا لن نستغرب تأرجح إبداعها بين الأسطورة والواقع، وبين الحقيقة والمجاز" (ص 20) وتقتبس الكاتبة من أحد النقاد هذه الفكرة الجيدة: "إن ظهور الواقعية السحرية أو العجائبية ليس مرده إلى الواقع العجائبي وإنما إلى الواقع المروّغ". (ص 20).

فلقد شهدت أمريكا اللاتينية مجازر هائلة في القرن العشرين تعرض لها البيض والسود والحمر وجميع الأجناس. وهي تقع تحت وطأة الفقر الطاحن، وتكابد استبداداً سياسياً من ذلك الصنف الخصائي أو الماحي لشخصية الإنسان وإنسانيته وماهيته الروحية. ومما هو في البداهة أن جملة هذه الشروط هي التي أنتجت الواقعية السحرية، وهي ما يتأسس على مبدأ الإيماء أو الإيحاء والتخييل.

ولهذا ترى الكاتبة أن "الواقعية السحرية خير ما يجسّد الواقع والتاريخ" (ص 27) كما أنها تصنف ما فحواه أن هذا الصنف من أصناف الواقعية هو وريث لتعاليم سرفانتس "الذي نجده يبيّنها في أحد فصول "دون كيشوت"، حيث يذهب إلى أن الحكاية العجيبة يجب أن تكتب بطريقة تيسّر المستحيلات، وتمهد لعظائم وتثير العجب والدهشة والسرور" (ص 247) ولقد ألح كل من ماركيز ويوسا على وجوب الاستفادة من الأخيلة والأحلام والأساطير الشعبية. وبذلك استطاعت الرواية في أمريكا اللاتينية أن تلامس تخوم الشعر، بل أن تتحد معه أو تتحالف، فحلّت لغةٌ إبداعية حداثية محل لغة

النثر التعليمي المباشر والنائي عن روح الفن لخلوه من قوة الخيال والإيحاء.

* * *

بعد التعريف بالكاتب المكسيكي خوان رولغو، المولود سنة 1918، تعمد الكاتبة إلى تحليل رواية "بيدرو بارامو" التي صدرت سنة 1955، والتي عدها بورخيس "من أفضل مائة عمل أدبي في العالم" (ص 37). وهي تدور على شخصية رجل يسمى بيدرو بارامو، أو الأرض المتحجرة، وهو من يرى الفقراء وكأنهم "لا وجود لهم، ولا معنى لحياتهم ما داموا لا يملكون السلطة ولا المال". (ص 40).

وفي مقابل بيدرو هنالك زوجته سوزانا التي "يراها امرأة فريدة ليست من هذا العالم، تملك حساسية تجعلها تنتمي إلى عالم آخر مثالي، هو نقيض لعالم بيدرو المادي الجشع". (ص 44) إنها امرأة ليست واقعية، وذلك بعكس زوجها المفرط في واقعيته وماديته. "فهي تسمع مفصّلات الأرض وهي تدور، وتذبذب هذه الأرض الهرمة التي تقلب ظلامها كي يبزغ من جديد" (ص 44).

وهاهي ذي تقول لخادمتها: "ألا تسمعين الأرض كيف تصر؟ ستذهلين، أقول لك ستذهلين لو سمعت ما أسمعه" (ص 44).

ويبدو أن زواج بيدرو المتحجر من سوزانا التي تجسد الروح الصرف هي إشارة من الكاتب إلى التحام النقائض في بنية واحدة لا فكاك لها بتاتاً.

وحين تعرض الكاتبة لجماليات المكان، فإنها تنقل عن أحد النقاد اعتقاده بأن "المكان هو بطلها الحقيقي". (ص 58) ويبدو لي أنه مكان مزّمن، أو مكان امتزج بالزمان حتى صارا شيئاً واحداً لا يقبل الانشطار. فقرية كوما لا التي تدور فيها الأحداث هي المحتوى الصميمي لذاكرة والدة الراوي التي تبعث ابنها إلى تلك القرية بعد أن تؤكد له أنها كانت تشم "رائحة عسل مراق"، مما يضفي على الأشياء ظلاً جميلاً، ويمنحها روحاً شفافة كالهمسة..." (ص 59).

ولكن الابن حين يصل إلى القرية يجد كل شيء قد تغير (فقد بدا له المكان وكأنه يقبع في فم الجحيم تماماً..." (ص 59) فظهرت القرية ذاوية مثل كل شيء هرم، "وتسيطر عليها رائحة صفراء هي رائحة الموت". (ص 60) لقد حلت المادية والجشع الذي لا يشبع محل البساطة والروحانية. إنها "الأرض اليباب" التي لم تعد تنتج سوى الكآبة والامتقاع.

فمما هو ناصع، أولاً، أن هذه الرواية تقلص المسافة الفاصلة بين الشعر والوجدان الروائي، إذ ثمة شاعرية شفافة من ذلك الصنف الجذاب الذي يتصل بجذور الروح. أما ثانياً، فهي رواية الضمير الحي الباحث عن

النظافة النقية والمنبجس من عقدة الذنب. فحتى بيدرو المتحجر يتحرك ضميره عندما يقترب من الموت، فيبدأ بالاستيقاظ. ويبدو لي أن هذا الدفء الوجداني هو الصانع للمزية في هذه الرواية الجيدة.

* * *

في "مائة عام من العزلة" يقدم ماركيز شخصيات لها قدرة خاصة على اجتذاب القارئ وذلك بفضل ما فيها من سمات غرائبية مدهشة، فضلاً عن صفاتها الواقعية. وبذلك تمكنت من مخاطبة القارئ "بلغة المعاناة التي تتبع لما هو يومي وكوني معاً". (ص 98) فمثلاً، تشعر أمارانتا بعقدة الذنب لأنها قامت بمشاغبات تافهة، مثل الحقد على روبيكا، وكذلك مخاصمتها لفرناندا، زوجة أخيها، فرأت أن من واجبها أن تقوم بفعل طيب تؤديه بعد الموت، وذلك تكفيراً عن هذه الآثام كلها، "فأعلنت استعدادها لحمل رسائل الأحياء إلى ذويهم الموتى" (ص 103) وبذلك صممت أن تتحول إلى ساعي بريد في الآخرة.

وتقول الكاتبة: إن "المدهش في هذه الرواية هو تحول لغة الخيال إلى وسيلة إقناع" (ص 121) فقد امتلك ماركيز قدرة على التخييل مذهلة وتملك أن تجسد معاناة وجدانية على نحو مؤثر، مما زود النص بالحيوية والزخم الجواني القادر على اجتذاب القراء. وفضلاً عن ذلك، فقد استطاع ماركيز أن يجعل "مائة عام من العزلة" تبدو "رواية أرض ورواية أسرة ورواية الدورات المضطردة التي تحملنا من الفردوس والبراءة إلى الموت، فنعايش الحلم الذي هو أقرب إلى الخرافة والأسطورة منه إلى التاريخ، دون أن تفقد الأسطورة لمستها الواقعية". (ص 128).

* * *

أما "حلفة التيس" لماريو فارغاس يوسا المولود سنة 1936، فتصور عالماً مشوهاً تسيطر عليه عصابة من المشوهين، أو من كائنات شائهة مفتوحة من الداخل والخارج في آن واحد. وما من وظيفة لهذه العصابة المشوهة سوى تشويه الجمال أو تلويثه. وهذا أمر قد تم فعلاً عبر الاغتصاب الذي مارسه الطاغية على الفتاة الجميلة، أورانيا الحسناء الرائعة النادرة، التي ترمز مأساتها للبؤس الذي يلحقه الشر بالمجتمع كله، بإنسانية الإنسان، وبكل ما هو من سلالة النقاء وشيعة الجمال. وههنا بالضبط تكمن مزية هذه الرواية: القبح يفتض بكارة البراءة ويشوه الحسن على نحو لا تزول آثاره بتاتاً. فلم تستطع أورانيا أن تنسى اغتصابها حتى وهي في الخمسين من سنوات عمرها، أي بعد مضي خمسة وثلاثين عاماً على الحادثة. وما من شيء في هذه الرواية بأسرها أفصح

من مأساة أورانيا التي تكابد عذاباً واغتراباً مريرين قلما نصادف ما يفوقهما في أية رواية من الروايات.

وبعد اغتيال الطاغية تروخييو، مغتصب أورانيا، حل محله في منصف الرئاسة رجل اسمه بالاغير القزم. "هيئة تستدعي السخرية، فهي مضمحلة ضئيلة، يبتلع المقعد نصفها، فلا يبقى منها سوى كائن مسخ.." (ص 163).

وفي هذا إضمار فحواه أن بديل الشر شر، ولكن من صنف آخر. وللمرء أن يتساءل عن السبب الذي يجعل هذه المسوخ حتمية لا مفر منها بتاتاً. فلماذا لا يهيمن على الحياة إلا المشوهون؟ ولعل مما هو ناصع أن الرواية في أمريكا اللاتينية شديدة الحساسية تجاه الشر، وذلك نظراً للشروط القاسية التي تعيشها تلك القارة البائسة.

* * *

ومما يدل على شدة اهتمام الروائيين في أمريكا اللاتينية بمعضلة الشر أن الكاتبة التشيلية، أزابيل اللندي، وهي التي شهدت مجازر أيلول سنة 1973؛ قد عنونت إحدى رواياتها بهذا العنوان: "مدينة الوحوش"، الذي يضمر فحواه أن الهمجية أو الشر هي القوة المهيمنة على المجتمعات في هذه الأيام. ويتبدى الشر ناصعاً ههنا في الحجارة الكريمة. فقد رفض سانتوس، والد نادية، أن يلمس الألماس، قائلاً لابنته إن هذه الحجارة "تجلب سوء الطالع، لأن الناس يقتتلون من أجل هذه الأحجار". (ص 224).

وتنحاز هذه الرواية للهنود الذين تقع الشرور على رؤوسهم، والذين لا يملكون أن يفهموا الأغراب، أي الأوروبيين الآتين من أماكن بعيدة. فهم "لا يملكون الصدق والنقاء، لذلك أينما حلوا حل الدمار والقبح.. ويمكن للأغراب الذين يكذبون ولا يعرفون العدالة أن يدنسوا أرواحنا". (ص 234) لذلك، فإن الهنود الحمر ينظرون إلى البيض وكأنهم يشبهون الموتى، فقد هربت الروح من صدورهم.. وهم لا يتجولون مرتدين الضوء والهواء مثلنا نحن.. إنهم لا يشبعون مثل التماسيح". (ص 235).

وهذا يعني أن الهندي الأحمر الذي يعيش في طفولة دائمة، ويرى الفردية بوصفها "إحدى أشكال الجنون، مثلها مثل الإصابة بمس من الشيطان" (ص 230)، ولا يفهم الحاجة إلى تكديس الثروة ما دام لا يستطيع "أخذ شيء معه إلى العالم الآخر" (ص 233)، إن هذا الكائن البسيط البريء قد استطاع أن يحدد الشر في الجشع الذي هو الصفة الأولى للغزاة الذين هم على أتم الاستعداد لارتكاب جميع أصناف الجريمة من أجل الثروة التي لا يفهمون شيئاً سواها

على الإطلاق.

* * *

أما رواية "السيميائي" لكويلهو فهي نص فريد من نوعه، مع أنه بسيط جداً ولا ينطوي على أية تعقيدات. وموضوعها المحوري هو البحث عن مخرج يأخذ بيد الإنسان إلى خارج دائرة الشر وخواء العالم من المعنى والدلالة. وقد وجد الكاتب المخرج في الدين، أو في الإنابة إلى رحاب الكنيسة. فهذه الرواية هي نص أدبي أو صوفي في جوهره ولبابه.

منذ الصفحات الأولى من الرواية يجد القارئ كنيسة مهدمة وفي داخلها شجرة جميز.. وربما كانت تلك الشجرة إشارة إلى العليقة التي رأى فيها موسى الرب حين صعد إلى جبل حوريب. وهذا خبر مذكور في الإصحاح الثالث من "سفر الخروج"، كما أنه مذكور في القرآن الكريم أيضاً.

أما الكنيسة المهدمة والمهجورة فهي إشارة إلى الدين الذي هجره الغربيون من أجل الدنيا حتى صار كالطلل البالي. وتؤشر الأهرام التي بلغها سنتياغو، بطل الرواية، إلى عظمة الأزمنة الغابرة التي حل محلها يباس رملي أو صحراوي في الزمن الحديث الناشف العقيم. وربما أومأت الأهرام إلى الشرق، وليس إلى الجهة التي يأتي منها البرابرة، كما قيل للراعي. إنه الشرق الذي يضعه الكاتب كبديل عن الغرب المهدم من الناحية الروحية والخالي من كل مضمون ذي بال.

أما الرحلة من الغرب إلى الشرق فتؤشر إلى التوجه باتجاه مطلع الشمس، أو صوب النور الذي اتخذته الأديان نفسها رمزاً للدين والاستنارة الروحية. ولكن الصحراء التي ارتحل فيها سنتياغو هي الأرض اليباب التي تحدث عنها إليوت في قصيدته المعروفة: وإنها كناية عن عالم قاحل أصيب باللعنة. ويتبنى كاتب الرواية وجهة نظر إليوت القائلة بأن البشرية لا مخرج لها من أزمتها الراهنة إلا بالإنابة إلى الدين.

وقد عاد سنتياغو من الشرق، أو من مطلع النور، إلى الكنيسة الطلل فوجد كنزه في داخلها، أي وجد الفحوى الذي سوف يخلصه من خواء روحه ومحلها وشعورها بمجانية وجودها وعبثية إجراءاتها ومسالكها التي لا هدف لها سوى المادة. ولهذا يجوز الذهاب إلى أن رواية "السيميائي" هي نص من نصوص الخلاص، شأنها في ذلك شأن "الأرض اليباب"، أي إنها نص صوفي في صميم قوامه الحي بكل وضوح.

وربما جاز القول بأن القطيع المذكور فيها هو مصطلح ديني معروف ومستمد من العهد الجديد. ويرمز القطيع إلى الجنس

البشري الباحث عن خلاصه الخاص، أو عن خروجه من شقائه الذي صنعته الصناعة، أو حضارة السخام والإيدز، وهي التي لوثت البيئة وجعلت الحروب أكثر همجية من حروب المغول والتتار. إننا أمام أزمة انعدام المعنى بسبب الفراغ الروحي الذي تعيشه البشرية في هذا العصر الفقير إلى الأسانيد المتينة.

ولعل مما هو ناصع أن الراعي والقطيع والخروف هي عناصر وثيقة الصلة بالديانة المسيحية. أما كلمة "السيميائي" فتدل على حاجة هذا الزمن إلى رجال استقلابيين يستطيعون أن يحولوا رمل الصحراء إلى خصوبة وحيوية أو نضارة روحية، وأن يحولوا همجية الغربيين إلى إنسانية نبيلة طيبة، وأن يستبدلوا السعادة بهذا الشقاء المنتشر من القطب الشمالي إلى القطب الجنوبي.

وهذا يعني استخلاص الإنسان من أشداق التصحر الروحي قبل التصحر المادي.

فلا غلو إذا ما زعم المرء بأن هذه الرواية ملغمة من الرموز المتشابكة التي تحتاج إلى تأويل بغية استيعاء الفحوى الراخم في أعماقها. ولكن ما أستغربه هو أن هذه الرواية الصوفية قد كتبها روائي يتكلم لغة أوروبية ليست آسيوية. (آسيا منبع الدين والصوفية). ولكن ليس بالصدفة أن يكون هذا الكاتب نفسه وثيق الصلة بالثقافة العربية. فمما هو واضح أنه مشبع بهذه الثقافة، وخاصة بألف ليلةٍ وليلة، وكذلك حين يتحدث عن القلب فيراه نوراً إلهياً نفيساً. إن هذا المفهوم هو بالضبط ما عرضه الغزالي بإسهاب في "إحياء علوم الدين" وشرحه وفصّله بكثير من الاهتمام.

* * *

هذه، إذن، دراسة جادة وناضجة في آن واحد. فقد بذلت الكاتبة جهداً ملموساً للاتصال بروح الرواية في أمريكا اللاتينية، وذلك بغية التعرف على مكنوناتها ومدخراتها النفيسة وقد جاء هذا الاستبار عبر التحليل التشريحي للتفاصيل الكبيرة والصغيرة معاً. ولهذا يجوز القول بأن الكتاب الراهن يتمتع بقدرة على التحليل من شأنها أن تبلغ إلى قلب المضمون الجوهري الشامل.

* * *

ومع ذلك كله، فإن لي على هذه الدراسة مأخذاً كبيراً، فضلاً عن مآخذ صغيرة سوف أغض البصر عنها. ويتلخص هذا المأخذ في أنها لم تأت إلى الرواية الأمريكية اللاتينية من جهة القيمة، مع أن حكم القيمة هو لب النقد، أو غايته ومعظم شأنه. فهل يجوز لنا أن نضع رواية "مائة عام من العزلة" على درجة واحدة مع "الإخوة كرمازوف"، مثلاً، أو "الحرب والسلام"، مثلاً

آخر، أو "المرتفعات العاصفة" لبرونتي، مثلاً ثالثاً، ودون أي فرق في الصميم؟ أما كان ينبغي أن تعرض الدراسة لقيمة الرواية الأمريكية اللاتينية بواسطة منهج الصدم والمقارنة الذي من شأنه أن يحدد قيمة ذلك النتاج الروائي اللاتيني بعدما انتشر في العالم كله طوال السنوات الأربعين الأخيرة؟

يشعر كاتب هذه السطور بأن الرواية في أمريكا اللاتينية قلما يكون لها ذلك العمق أو ذلك المناخ الساحر الجذاب الذي يملك أن يضفي العظمة والمزية على المنجزات الأدبية بوجه عام. وربما كان من حق الذهن النقدي المعنيّ بموضوعة القيمة أن يطرح هذا السؤال الذي أراه واحداً من أهم الأسئلة النقدية: هل تتمتع الرواية في أمريكا اللاتينية بالعمق والأصالة اللذين تتمتع بهما الرواية الأوروبية، ولاسيما الروسية والإنجليزية؟ ولئن كان الجواب بالنفي، فما هي العناصر التي تنقص الرواية في أمريكا اللاتينية فتعيبها أو تثلبها؟ إن القدرة على تحديد الغياب، أو النقص والسلب، في أي عمل أدبي هي جزء من فذاذة النقد ونضجه وجنوحه إلى الأصالة وتخريج الماهية أو العبقرية. ولا أدري لماذا يحجم النقد اليوم أو يستنكف عن الغوص في معضلة القيمة، مع أن معظم النتاج الأدبي الراهن لا يزيد عن كونه لغواً سوف تلغيه الأيام.

ومما هو موضع تساؤل أن الكاتبة لم تكرس فصلاً خاصاً للكاتب ميخيل انخل استورياس الغواتيمالي الحائز على جائزة نوبل (1967)، والذي هو عملاق الرواية في أمريكا اللاتينية كلها.

وعلى أية حال، فإن هذا الكتاب جدير بالقراءة لأنه شديد القدرة على إنتاج المتعة الأدبية في الشعور، وعلى تغذية الوجدان بالعناصر الذاتية، وذلك فضلاًُ عن قدرته على إنتاج الدراية أو الخبرة بفن الرواية بوجه عام.

❑❑

الروائي عبد الكريم ناصيف في روايته اعترافات **سمير** اميس ملكة الشرق والسحر..!

البناء الدرامي وسرديات الزمان والمكان والكائنات

زهير غانم

الرواية شعر الحياة اليومية وكذلك نثرها أيضاً؛ في الحكايات التي يحكيها الكاتب لنفسه وكأنه يحكيها للآخرين ويحكيها للآخرين وكأنه يحكيها لنفسه؛ هكذا تكتمل البنى السردية التعبيرية واللغوية في أغوار الرواية؛ وفي أعماقها اللازوردية الغابة بالازرقاق والاخضرار والتفضض والتذهيب؛ بسبب البروق اللغوية والرعود وبسبب التزلزل والتبركن الذي يمور في هذه الأعماق، حيث للروائي أن يتحاضر الزمان والمكان والكائنات في استبار حصيف عبر الوعي واللاوعي وعبر اللقى والآثار والأنساق والسيرورات التي تتموج وتترقرق وتعذب وتجري في تضاريس الشكل الروائي؛ وحسبما يتغول ويتغور في جيولوجيا الأعماق؛ وما يقدر الروائي على استبصاره واستكشافه وطاقته كراءٍ لرصد التحولات والتغيرات والتبدلات التي تعتري الأزمنة الروائية كما تعتري الأماكن وفعل الزمن في الكائنات؛ كل هذا يندرج في رواية مضاعفة للروائي عبد الكريم ناصيف عبر روايته (اعترافات سمير اميس ملكة الشرق والسحر) وهنا عنوانان للرواية: رئيسي وفرعي؛ وهنا أيضاً روايتان في تضاعيف رواية واحدة؛ حيث المطابقات والتقاطعات، بين شخصية سمير اميس الملكة البابلية الآشورية المحاربة الامبراطورة التي اخترقت التاريخ كامرأة بإنجازاتها، وبين فتاة اسمها سميرة دك السور بينما يناديها الآخرون أو هي تعتقد بأنها سميرا بنت ميس ومن خلال المقاربة ارتأت أن تكون أيضاً سميرا ميس هكذا تكون استراتيجية التسمية عضوية في الرواية التي كتبها الروائي ضمن تيار الوعي؛ كذلك ضمن الواقعية السحرية وربما واقعية إميل زولا، إلا أن الروائي الذي . إضافة إلى كونه روائياً . يكون مترجماً ممتازاً ورائعاً لروائع الأدب العالمي وللروايات الفائزة بجائزة نوبل عدا عن كونه مثقفاً مرهفاً وعميقاً في تناصّه مع التراث ومثاقفته مع الثقافة العالمية والغربية منها؛ رغم ورود طاغور وغزوة الهند في حكايات سمير اميس

ومملكتها وحروبها وإمبراطوريتها بل تتسع هذه الثقافة لتلعب في تفكيك آلية السلطة المستبدة وتفكيك آلية الفساد ومقولة السيد والعبد اليونانية ومقولة الراعي والقطيع مقارنة بالمواطن والدولة بالحق والقانون والواجب وهو في سياق الرواية يستبطن هذه الأفكار والمقاربات والمقولات من خلال تتبعه لسيرورة الشخصية الرئيسية سمير اميس الملكة القديمة الإيجابية الحضارية وطموحاتها وعشقها وبطولاتها وإنجازاتها وحروبها وشجاعتها واقتدارها وقوة شكيمتها مقابل الشخصية الراهنة لسميرة دك السور أو سمير اميس المعاصرة التي اتخذت القديمة قناعاً لها وتشاوفت وتماهت معها إلى حد التوحد والامتزاج والقسر في الأحوال والمقامات والمقابسات لكل منهما خاصة أن سمير اميس بابل وآشور مرآة زمانها الحضاري الإيجابي بينما سمير اميس المعاصرة مرآة زمانها الفاسد السلبي الوصولي الانتهازي الاستبدادي الميكيافيلي في استعرائه وتفاضحه وآلياته وأولياته بين البدء والاختلاط والوصول

مرآتان متعاكستان، وامرآتان متزامنتان في الرواية على صعيد تيار الوعي مختلفتان في الأزمنة الواقعية والتأريخ هذا الروائي البناء المعماري المزخرف صاحب المنمنمات واللغة المضيئة المتساوقة الجاذبة هو الذي يمخر عباب الأزمنة والأماكن والكائنات بحثاً عن عشبة الخلود الروائية تماماً كما جلجامش وهو الذي يستبطن ملوك الأزمان الغابرة كي يضعنا أمام مسوخ الأزمان الحاضرة وكأن الرواية ملحمة بامتياز الدراما والتراجيديا التي فيها وكأن حبل سرة خفي للسير الذاتية في حفريات سمير اميس الملكة وفي حفريات سميتها المعاصرة التي ارتأت أن تكون صورة لها ومرآة في نسبية الزمان أو في التزمين المتفاوت الذي يحدسه الروائي ويتذوقه على لسان شخصياته القديمة والمعاصرة والأمر في التركيب والتحليل وسياقات الحكايا والسرد والتقنيات الروائية الحديثة التي يتنافدها الروائي ويتناضخها في مجريات الملحمة المتلاحمة المتلاطمة التي ترغي وتزبد بحدوثاتها وكشوفاتها ورؤاها وماديتها وميتافيزيقها؛ وحتى الحس التاريخي العارم بالماضي والقدرة على تفكيك الحاضر وعلى تبئير السرد فيه وتحسس الأوليات النفسية، ووضع السياقات في الأعماق عبر المشاعر والأحاسيس وعبر الانفعالات وتراكمات القهر والظلم وتحرك الشخوص ضمن هذا الجحيم الذي يتفاصحه ويتفاضحه في آن..!

ربما لم يكن للروائي عبد ناصيف سوى هذا الخيار السردي، في استجلاء الواقع والراهن والوقوف على خطورة وفساد ما وصلت إليه الحياة في الأزمنة الحاضرة وهو في نوستالجيا الحنين كان له ملكة المقاربة والمقارنة بين الحياة الحضارية السابقة حيث

سمير اميس ابنة البغاء المقدس في معبد عشتار وربيت في حضن راع وراعية ثم غدت محاربة دافعت بشجاعة عن مليكها وداوت جراحه ورآها القائد منونيس كيف دافعت عن ملك كلدان أنت ابنة راعي الملك سيمو فوقع في غرامك هنا يبدأ خطان ملتبسان في الرواية أو نهران كما وادي الرافدين بالنمو والجريان فبطلتنا المعاصرة سميرا ميس أبوها تاجر في إحدى أسفاره وقع على أمها التي هي بغي جميلة لكنه ليس البغاء المقدس فكانت سميرا ثم أرغم أبوها على الزواج من أمها هو المتزوج من امرأة أخرى وله أولاد ربى وعاصم وبعد مدة من المشاكل والظلم والاضطهاد هربت الأم تاركة ابنتها فريسة زوجة الأب وأولادها أي عبدة محاصرة ومحبوسة فيما ارتأت بعد ثلاثة أعوام حتى نالت الثانوية أن تفتش عن عمل بمساعدة أختها ربى حتى تحصل لها عمل عند صاحب الرفعة مؤنس في مؤسسة الفضيات وكان عليها دفع عذريتها لقاء العمل لكنها آثرت استثمار جسدها وأنوثتها وجمالها في سبيل الوصول والتقدم والنجاح عن طريق دعم صاحب الرفعة لها هي غدت عشيقته وغدت شبه حرة في عملها بعد إشكالات المدير ونقله وتأديبه ثم عودته لخدمتها وتحوله إلى عبد عندها

إشكالات البيت والعمل النادي الرياضي تفتيش أخيها عاصم عن سيرتها ومسلكها تعلمها الحذر في علاقتها بصاحب الرفعة مؤنس الحب الذي تقدمه له سراً في مزرعته كل ذلك فجر فيها ملكة الانتهازية والوصول طالما أن الفساد ينخر كل شيء ولا طريق أمامها سوى ذلك حتى حين عرض عليها الزواج في البيت تمنعت ورفضت فهي كأنها تعيش فرودسها الخاص في هذا الجحيم الأرضي الذي تراه وتحسه ويعيشه الآخرون وقد شجعها صاحب الرفعة على التمادي في طلباتها حيث كان كريماً معها إلى أبعدحد وقد وقعت الواقعة في إحدى السفرات إلى مدينة البحر وكان أن حملت فلابد من درويش كزوج شكلي حتى يغطي حملها وما كان منها إلا أن ولدت آية ابنتها بعد فشلها في حمل مؤنس على الزواج منها وهكذا انقضى زواجها الشكلي باغتصاب درويش لها مرة وهي في حالة وهن وشبه إغماء غير أن السياقات السردية حافلة بالحدوثات والحكايا الجزئية التي تبني الرواية والشخصية الراهنة والتاريخية وتضيئهما بطرائق عدة ومرايا كاشفة واستظهارات تعبيرية وتناصات ومثاقفات شرقية تراثية وغربية قديمة وحديثة حتى يأخذ السياق الشعري بحضور الشعر في الرواية إبان تسجل سميرا في الجامعة عن طريق الواسطة ودوامها في الآداب قسم التاريخ وحضورها محاضرات الأدب في قسم اللغة العربية ومعرفتها غيث الذي علمها أوزان الشعر دون أن تتعلمها وكتب بعض

القصائد ونشرت وانتقدها غيث فعاقبته بعد علاقتها به ثم أنها سعت إلى الماجستير والدكتوراه بالطريقة نفسها على يد الوارث صاحب النبالة وقصص الدكاترة ومن حاول التعرض لها واضطهادهم وخيط أخيها عاصم الباحث عن حقيقتها..!

وفي حمأة انتقالها من صاحب الرفعة إلى صاحب النبالة تزداد وعياً بالتسلط وآلية الانتهازية والفساد والدكتاتورية سيارة من صاحب النبالة وماجستير ودكتوراه لا هم ثم الجمعية النسائية واتحاد الكتاب ثم الذهاب، أو صاحب السعادة الذي يرثا ثم طباعة كتبها ثم قصيدة وطنية من غيث وانتحال كتاب شعري له على أنه لها وعلاقتها مع الكاتب ثم انفضاضها عنه كذلك اضطهادها لرؤساء التحرير وكل من يعمل في إقطاعتها بعد وصولها إلى مجلس الأعيان كل ذلك وراءه صاحب السعادة حيث حين هربت إلى مدينة البحر بعد افتضاح أمرها في السفر للزواج من صاحب النبالة، وتهديد ابنه بتشويهها في المطار وصل صاحب السعادة إليها في مدينة البحر ثم اغتصبها وتعاهد معها أن تكون له وحده والعمل في الإقطاعة واستباحتها النصف بالنصف

كانت مسير اميس في مناجاة سميرا دك السور قد صارت محظية الملك وعشيقته والملكة بعد زواجه منها حين طلبها من القائد ثم أنها تخلصت من الملك ووطدت دعائم حكمها كذلك وسعت إمبراطوريتها وإنجازاتها الحضارية ثم أن ابنها كبر وراحت في غزوة الهند جرحت وعادت لتترك الحكم لابنها بعد بنائها لمعبد الآلهة العظيم والكتابة عليه لتخليد ملكها وشخصها وإنجازاتها هذه الحدوثات كانت تتساوق مع تقدم سميرا دك الباب في محطات حياتها وشهرتها ثم أنها اصطدمت برجال سعادته ونقلتهم رفعوا دعوى عرف سعادته بعد مراقبتها الهواتف في إقطاعتها وعرف علاقتها بالحارس ثم تخلى عنها وكسب رجاله الدعوى وكما ارتأت سمير اميس أن تكون حمامة بيضاء بيضاء تطير ارتأت هي ذلك بعد أن اصطدمت بأخيها عاصم وعذبت أهلها وعذبته ثم أطلقت سراحه بتعهد ثم وهي تغادر كأنه كان ينتظرها كي يقتلها بسبب الشرف رغم ما أصدرت من وعي في سياق الرواية عن تحرر المرأة من عذابها واضطهادها وعن المساواة في الحقوق والواجبات إلا أن ذلك كان نفاقاً وشكلاً فقط فقد كانت تتحرك في مستنقع من الفساد والعبودية حاولت أن تلعب مع عشاقها الكبار لكنها لم تستطع فخسرت وكأن صراع الضمير في الخير والشر مال لكفة عاصم الذي جاء لينفذ عقابه فيها حيث هو بالذات من أهلها كان له ملكة المراقبة والعقاب ولأنه وقع في محظورتها وتحمل ما تحمل لا بد له أن ينفذ العقاب فيها هي التي تكشفت عن أنها ابنة أمها لكن في الصعود

والهبوط وليس في الهبوط فقط وقد رأت أمها في مدينة البحر عجوزاً متسخة أنكرتها ورمت لها بحزمة من المال وكانت قد خانت صاحب السعادة هناك مع امرأة صديقة في قصرها ومع مدلكين وعرفت ذلك وكأن المال أغراها بالخروج عن العقد مع صاحب السعادة وهذا ما جعلها في ارتكابات اعتقدت أنها خفية عليه إلا أنها كانت مكشوفة له بسبب المراقبة والبصاصين وقد حكم عليها بالتخلي والسقط حكماً نافذاً لا استئناف فيه

طبعاً هذا القناع الذي اسمه سميرا دك السور والذي آثر أن يكون قناع الأصل سمير اميس الملكة انصنع واختلق زوراً وبهتاناً ووجوداً بالقوة وليس بالفعل وهذا القناع الذي فتك بكل من حوله من الأهل إلى الأصحاب والمعارف والعاملين كان له أن لا يجد أحداً حوله لا صاحب الرفعة ولا صاحب النبالة ولا صاحب السعادة ولا الباب العالي لا أحد لأن نفاق العلاقات كان وضاحاً في كل شيء من الجامعة حتى اتحاد الكتبة والاتحاد النسائي وجور وظلم الإقطاعة التي عاث فيها اضطهاداً وجوراً وفساداً..!

وفي أعماق الرواية وجريان السرد السلس المتمكن المتموج والمرغي والمزبد كذلك الكثير من حفريات المعرفة واجتراحاتها وتمثلاتها سواء في النثر العربي ورائحة القرآن والحديث ونهج البلاغة وابن المقفع والجاحظ وأبي حيان وكذلك في الشعر وتمثلاته بأبيات في بعض الحالات كذلك الشعر المنثور في مطلع الفصول الذي فيه فقرة عن كينونة الشعر والحب لكن تمثلات النثر والشعر تجيء من جوانب مختلفة فيها الإيجاب والسلب فمقولة الراعي والرعية والسيد والعبد بدل صراع الطبقات والكثير من المثل والأخلاق الأفلاطونية العربية والإسلامية في معرض السلب لأن الممارسة عكسها تماماً

فآية ابنة سميرا ربيت بعيداً عن أمها بسبب انشغالاتها ووقعت في سلب العلاقات والمحظور وعلقت شاباً ثرياً وحبلت وأرغمته على الزواج وأرغمت أمها على الموافقة أمها التي حاولت منع ذلك بسبب تعليمها والبنت التي لا ترغب في التعلم أبداً فالأم التي فقدت أمها بالغياب وفقدت ابنتها بعدم تربيتها وزواجها السريع لم يكن لها من الأهل والأب ذرة من حنان فانقلبت إلى شريرة تؤذي الجميع وتستعبد الجميع وإلى سارقة نهابة للمال العام وإلى جنون العظمة الذي أودى بها إلى أن تعذر نفسها إذا كانت سميتها سمير اميس الحقيقية قد فعلت كذا وكذا وكذا فلماذا لا تفعل هي ذلك؟ هنا يؤثر الراوي في المقارنات على استعراض المفارقات بين الشخصية القديمة وقناعها الحديث وفي غالب الأحيان كانت الصور الواردة متنافرة والمرايا متعاكسة رغم المشترك في الخطاب

النسائي وأوليات القمع والكبت والاضطهاد..!

في خطين متقاطعين عبر السرد نلمح الحس الملحمي في سردياته عن الملكة سمير اميس عبر رحلتها الأولى مع القائد ثم عبر رحلتها مع الملك ورحلاتها ملكة بلاد فارس والترك سوريا مصر ليبيا أثيوبيا واللغة السورية القديمة التي سجلت انتصاراتها وإنجازاتها في بلاد فارس والترك والطرقات التي فتحتها والعمران وكأن الإسكندر المقدوني تتسم خطواتها في غزو الهند وجرح وعاد للموت في بابل وكذلك سمير اميس الملكة جرحت في غزوة الهند وعادت لتموت في بابل ولتسلم الملك لابنها هذا ما ورد في سردياتها من خلال مرويات سميرا دك السور عنها لكن هذا السرد ملحمي الصراع حروب وإمبراطورية وقادة وجنود وتمردات وصراعات كبيرة وإنجازات حضارية أما المقابل في الحدوثات والصراع الدرامي للقناع سميرا دك السور فهو صراع مع الأهل ومع الآخرين ومع صاحب الرفعة بعرض الزواج وصاحب النبالة بإحباط الزواج وصاحب السعادة بالنفوذ والمال مع هوامش صراع الجامعة وعناصر الإقطاعية التي تسلمتها واستباحتها بكل ما فيها ثروات ورجال إلى ذلك بعض هوامش الصراع الخفيف مع ابنتها آية واستسلامها لما ترغب وتريد وذلك ليس من عادتها على الإطلاق إعادة المدير أولاً ثم آية أخيراً ثم انكسارها أمام القانون وخيبتها في انتخابات الجمعية النسائية هذا ما كان ينعكس في مرايا الذات الداخلية وفي أغوار الروح وكأن أسلحة الجسد قد عتقت وصدئت ولم تعد قادرة على التأثير..!

هذا ما يستظهره الراوي عبر ضمائر الخطاب في فضائه الروائي الشاسع الواسع والعميق.وفي أثير السرد والتعبير وأضواء وكشافات اللغة التي تحمحم وتحتدم وفيها خطاب عنف جارح خاصة في خط علاقة الراوية سميرا دك السور بأخيها عاصم الذي كاد يشكل ضميراً خاصاً وعاكساً عن قرابة الدم وعن القيم ثم انتهاك أية قيم وأخلاق على يد الراوية القناع الحاضر حيث ما رسخ فيها هو وصايا عشاقها الثلاثة وتكامل خطاب الاستبداد والعنف وتراكم حتى وصل ذروته عند صاحب السعادة الذي انقلب عليها لأنها لم تلتزم تلك الوصايا التي وضعها كحدود لها وكأن الطمع الذي استولى عليها في الإقطاعة هو الذي جعلها تنقض وتتجاوز الحدود فتتكشف وتقع في فخ من يخرج من دائرة صاحب السعادة خاصة وأنه أرسل أخاها عاصم إلى مصحة المجانين دون أن يعرف أهله أين، ثم عقد صفقة معهم أهلتها لقبض مقابل مادي للإفراج عنه بتعهد؛ لكن في النهاية كان أمامها وهي تغادر مبنى الإقطاعة

وفي سيرورة الاستبداد القمع والفساد وخاصة فساد التعليم والإعلام وحتى الفساد الثقافي والإبداعي بشكل عام خطوط مواربة

في سرديات الرواية وسرديات الحدوثات والتفاصيل وسرديات الانتحال للشعر ولرسائل الماجستير والدكتوراه وهذا هو الواقع المرير في تحضير مكان وزمان البطلة القناع الرواية وتفاعلاتها مع المتنفذين وحصولها على لبن العصفور كما يقال وهنا الواقعية الافتضاحية الإستظهارية الجارحة التي كانت قدرة الروائي الراوي أيضاً نفاذة على التنجيم في هذه الأعماق الموارة المتزلزلة المتبركنة للراوية القناع والتي عملت بمبدأ الرغبة والواقع ضاربة عرض الحائط، بالقيم والأعراف، والأخلاق، والقوانين والتقاليد وكل ما يمت إلى إنسانية الإنسان بصلة ولأن الفساد عام وهائل فلماذا لا يشرعن الفساد ويقونن كما كتبت عن تشريع الفساد مرة وهاهو الراوي يشرح جثة الفساد في داخل الراوية سميرا بدقائقه وتفاصيله وممارساته ونتائجه

تأثيره على الكائنات في المحيط الذي يفعل فيه كما يمكن أن يذكرنا صاحب السعادة بالأخ الأكبر في رواية 1984 لجورج أورويل وكأن الروائي أغنى شخوصه ووسع مداراتها ولم يمر عليها مرور الكرام بل حفر في أعماقها واستدرج ممارساتها واستزرع ذلك في السرديات الطويلة المريرة عنهم واستنبته ونماه وكأن هذه الشخصيات التي تبدو تقريباً متشابهة لأنها في مدارات متشابهة تصير على يد الراوي في المشتبه غير المتشابه وفي التفارقات والتقاطعات كما هي الحال في مرويات الراوية القناع عن سمير اميس

حيث المفارقات الهائلة لكن القناع يفسر حدوثات وسيرورة الملكة كما يرغب ويريد مع الوضوح في المسافة الزمنية الهائلة بينها عبر النسبية ومع قسرية التشاوف والتماهي غير الحقيقي لأن التاريخ الدرامي للملكة يعود في الراهن تاريخاً كاريكاتورياً على يد سميرا دك السور..!

وكأن الروائي الناثر الكبير إبداعاً في الرواية وترجمة للروائع العالمية ينتقد حال الشعر نقداً عنيفاً كما ورد في الرواية عن ركاكته وانتحاله رغم أن النثر كما يعرف والرواية هي شعر الحياة اليومية والشعر فن العربية الأول ومازال فيه فسر القرآن وهو نموذج العربية الأول في نضجها وإبداعيتها حتى لو كنت أعرف ما يسمى زنوج الكتابة أولئك الذين يكتبون للنساء كبرستيج لهم مقابل المال كما فعل غيث في القصيدة والديوان الذي باعه لها وتنازل عن اسمه كي تكون هي المؤلفة هذا موجود في الواقع والراوي الروائي الذي استهل عدة فصول بقصائد منثورة عن سمير اميس أو عن مشاعر معينة يعزز في إحداها الشعر إلى درجة جعله ملازماً لكينونة الإنسان ووجوده وحبه وأحلامه وأنه سيظل طالما الإنسان حياً على الكوكب

ومع ذلك في استظهار ممارسات الرغبة

شيء من الأسلوب الشعري في ترجمة اللذة التي كانت تحصلها سميرا على يد عشاقها ومغتصبيها أيضاً لكن السرد الروائي سرد روائي

ولديه مستندات قوية في النثر العربي قديمه وحديثه إنما لديه أسلوب الروائي المتميز وكذلك شخصيته الإبداعية على هذا الصعيد

الروائي عبد الكريم ناصيف اجترح رواية ملحمية درامية بتيار الوعي جويس وكسر فيها الزمان والمكان بتنوعهما وتلاوينهما والمرايا والصور واللغة التي تعتكس فيهما كذلك نحا في الواقعية السحرية التي تعود إلى ألف ليلة وليلة رغم أن التخييل في أغلب الرواية: نصفها التاريخي حكايات وليس تأريخاً وتخييلاً واقعياً وغير واقعي كذلك شخصية الراوية سميرا دك الباب واقعية وغير واقعية لكن فاعلية الخيال رصد الواقع وسراباته معاً

أعماقه وسطوحه أضواءه وظلاله في رؤية بانورامية كروية جعلت فضاء الرواية في مجريات ومجرات السرد النابه النافر الحلزوني النخروبي الرقراق المتوج والعنيف كذلك..!

- ***اعترافات سمير اميس***
- ***ملكة الشرق والسحر رواية 2007***
- ***الروائي عبد الكريم ناصيف***
- ***358 صفحة قطع كبير غلاف ملون تصميم فيصل الخفيان.***
- ***منشورات دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع . دمشق***

❑❑

جدلية الواقع والخيال في رواية (جسر بنات يعقوب) للكاتب الروائي حسن حميد

د. زياد عز الدين العوف/ ليبيا

ملخص البحث:

تمثل هدف البحث في العمل على تلمس مظاهر وخصائص ودلالات العلاقة بين الواقع والخيال كما تتجلى في البناء الفني للرواية ـ موضوع الدراسة ـ فكان أن وقفنا على الطابع المركب للنص، والمتمثل أساساً في تقسيمات فنية اعتمدها الكاتب لتقديم عالمه الروائي، حيث يقوم الهيكل الفني للرواية على ثلاثة عشر "كتاباً" تتضمن "حواشي" و"تفصيلات" و"تذييلات" و"هوامش" و"اعترافات"، ثم تصنيفها في إطار ما يدعوه (باختين) بـ"الأجناس الدخيلة".

وتندرج جميعها ضمن "الأشكال البوليفونية"، وهي بمنزلة أساليب الروائية الفنية للتعبير عن التعددية اللغوية التي تسم الجنس الروائي.

وقد قادنا البحث إلى أن جدلية العلاقة بين الواقعي والخيالي ـ بوصفها جوهر الرواية وضرورتها ـ قد تجلت هنا في هذه العلاقة الجدلية القائمة بين الخطاب المرجعي الذي تعكسه الأجناس الدخيلة، والخطاب التخييلي المؤطر للنص الروائي. الأمر الذي سمح لنا بأن نخلص إلى نتيجة مؤداها أن وعي الكاتب بالخصائص الفنية الجوهرية للجنس الروائي، قد مكّنه من تحقيق نوع من التعبير الفني عن جدلية العلاقة بين الواقع والخيال، كما تتمثل في "جسر بنات يعقوب".

الرواية في سطور:

تدور أحداث الرواية ـ كما يشير مدخلها ـ بجوار الجسر العتيق المبني على نهر الأردن (جسر بنات يعقوب)، بالقرب من قرية (الشماصنة) الواقعة إلى الشمال الغربي من

بلدة (طبريا) المعروفة.

حيث حط (يعقوب) وبناته الرحال. رجل بائس معدم، رث الهيئة، زري الحال، ليس له من متاع الدنيا سوى حمار متهالك يرافقه في تجواله، ويحمل عنه بعضاً من سقط المتاع.

لكن أطماع يعقوب "المهاجر" لا تعرف الحدود، وهو في سبيل بلوغها لا يتورع عن ارتكاب كل الموبقات والآثام، متخذاً من أجساد بناته الفاتنات سلعة وتجارة رابحة، تمكنه من قضم أملاك الآخرين شيئاً فشيئاً، ناهيك عن ادعائه حرفاً متعددة لا يتقنها، فضلاً عن الدجل والشعوذة وزعمه معرفة الطب والحكمة واجتراح المعجزات. يساعده في بعض ذلك، رجل من بني جلدته، يدعى (سليمان عطارة)، وكذا امرأة عجوز، غامضة الأصول، خرافية الملامح، أسطورية الأفعال.

غير أن (يعقوب) ينتهي نهاية مروعة، على يد أحد القرويين البسطاء المخدوعين بطبّه وحكمته، حين تكشف له عن دجال مشعوذ يراود زوجه ويقف على تفاصيل جسدها العاري، كما هو حال جسده، مدّعياً معالجة عقمها: "أما الرجل فقد ذهل تماماً وقد رأى ما رأى، ولم يدرِ كيف التقط حجراً كبيراً وضرب به رأس يعقوب بقسوة شديدة فهرسه تماماً وسط صراخ امرأته وعريها الفاضح، ووسط صياحه هو، وحالة الهيجان التي استولت عليه"، وتنتهي الرواية بعبارات بالغة الدلالة، جاء فيها: "بدا كل شيء مثل الحلم، أو الكابوس... وكأن ما حدث لم يكن مقلقاً، أو لكأنه لم يحدث أصلاً"!! (الرواية، ص. 365).

"يكمن جوهر الرواية وضرورتها في التعبير عن العلاقات بين الواقعي والخيالي"(1).

لعله ليس من المبالغة في شيء الزعم بأن المقولة النقدية المذكورة تكاد تجد صداها المدوي في كل "كتاب" و"حاشية" و"تذييل" و"اعتراف" و"تفصيل صغير" مما انطوت عليه الرواية وهي تقسيمات فنية اصطنعها الروائي (حسن حميد) لتقديم نصه الروائي المركب: "جسر بنات يعقوب".

هذا حكم نقدي مبدئي، تحاول هذه الدراسة تأكيده والبرهان عليه من خلال وضع اليد على خصائص العلاقات بين الواقعي والخيالي كما تتجلى في ثنايا الرواية موضوع البحث.

يلاحظ عالم الإنسانيات والناقد المؤسس (باختين) أن ما يمنح الرواية خصائصها الفنية وماهيتها بوصفها جنساً أدبياً محدداً، إنما هو الكيفية التي تعتمدها في معالجتها لكل من: اللغة والزمان والشخصية والموضوع، بوصفها ركائز أساسية يقوم عليه الفن الروائي(2).

هذا يعني أن الوقوف على طبيعة وجدلية العلاقة بين الواقع والخيال في النص الروائي، يقتضي تلمسها في كل من العناصر الأساسية الأربعة المذكورة آنفاً.

إلا أن هذه الدراسة تقتصر على البحث في جدلية هذه العلاقة كما تتمثل في اللغة وحدها، دون سائر العناصر الأخرى.

في اللغة الروائية

"الرواية هي التعبير عن الوعي الغاليلي(3) للغة، والذي يعترف بتعدد اللغات الوطنية والاجتماعية على وجه الخصوص (...) تفترض الرواية اللامركزية اللغوية والدلالية للعالم الأيديولوجي". (باختين، 1978، ص183).

يرى (باختين) في الرواية ظاهرة لغوية بامتياز يتجلى ذلك في ما تنطوي عليه من تعددية لغوية واكبت نشأة ونمو الجنس الروائي، خلافاً للأجناس الأدبية الأخرى(4).

فكان على الرواية أن تواجه التحدي الفني المتمثل في إيجاد الطريقة الملائمة لتنظيم وإدماج تلك التعددية اللغوية في إطار نسيج نصي محكم فكانت "البوليفونية"(5) بتجلياتها المختلفة من "أسلبة" و"تهجين" و"حوار" و"خطاب مباشر وغير مباشر" و"أجناس دخيلة" وغيرها من الأشكال، بمنزلة الأسلوبي المكافئ الذي مكّن الرواية من التعبير الفني عن تعدديتها اللغوية(6).

بالعودة إلى الرواية . موضوع البحث، فإننا نجد أن ما يستدعي الانتباه حقاً، إنما هو تلك التقسيمات الفنية المعتمدة في مجمل النص، بوصفها أسلوباً تعبيرياً متميزاً تم اختياره بإرادة ووعي فني تام.

إن هذه التقسيمات الفنية، من "كتاب" و"حاشية" و"تذييل"، وغيرها، مما تمت الإشارة إليه في مطلع هذه الدراسة، هي أقرب ما تكون إلى ما دعاه (باختين) بـ"الأجناس الدخيلة"(7)، حيث وضع في إطارها كلاً من الأجناس التي رأى فيها مصدراً أساسياً للتعددية اللغوية والبوليفونية في الرواية(8).

على أن ظاهرة "الأشكال البوليفونية" في الرواية، تستدعي مظهراً روائياً آخر، ألا وهو "الحوارية" المتمثلة في التوجه نحو خطاب الآخر، ولا يقتصر الأمر هنا على الحوار الظاهري، كما هو الشأن في الحوار الإنشائي (المسرحي) بل إن مفهوم "الحوارية" يشير هنا، إلى نوع من الحوار الصميمي العميق الذي يجد تعبيره الأمثل والأكمل في الخطاب الروائي(9).

ينشأ عن ذلك أن بحثنا هذا معني بتلمس جدلية العلاقة بين الواقعي والخيالي كما تتبدى في الصياغة الروائية الفنية لهذه العلاقة المتمثلة أساساً في العلاقات الحوارية القائمة بين صنوف الخطاب الروائي، بين الأشكال البوليفونية، وفي حالة "جسر بنات

يعقوب"، بين "الأجناس الدخيلة" على اختلاف أنواعها. يقوم هيكل الرواية عن هندسة فنية واضحة قوامها التقسيمات التالية:

. تمهيد عام يحمل عنوان "إشارة لابدّ منها".

. ملحق تم تقديمه ـ كما بين النص ـ يقع في ثلاثة فصول تتخللها مجموعة من "التذييلات" و"الاعترافات"، وينتهي بعدد من الهوامش.

ـ ثلاثة عشر "كتاباً" تتخلل كلاً منها مجموعة من "الهوامش" و"التفصيلات" و"التذييلات"، باستثناء "الكتاب الثاني عشر" الذي يحمل عنوان "موت يعقوب"، حيث أنه قد خلا من أي حاشية أو تفصيل أو تذييل، بدعوى (فنية) مفادها تلفها أو فسادها"، "... فلم تبق أسطر مقروءة في هذا الكتاب، ولم نعثر على حواشيه، أو تفصيلاته، أو ذيوله فقد أتت العفونة عليه بقسوة شديدة". (الرواية، ص355).

ذلك أن الرواية ـ الكتاب، بمجملها، كما تمت الإشارة إلى ذلك في مطلع النص الروائي، قد وصلت إلى الراوي: "... بالتوارث عن ثلاثة عشر جداً من أجدادي، وقد عثروا عليه في خزانة كتب جدنا الرابع عشر...".(الرواية، ص7).

يتضح من هذا الاستعراض السريع لهيكل الرواية، طبيعة الدور المحوري الذي أنيط بكل من "الحواشي" و"التذييلات" و"الاعترافات" و"التفصيلات" بوصفها "أجناساً دخيلة"، تتخلل السرد الروائي وفق وتيرة عالية ومنظمة، وفي جهد فني لا يعرف الكلل للتأكيد على جدلية العلاقة بين الواقعي والخيالي، بين الخطاب المرجعي والخطاب التصويري التخييلي.

تبدأ الرواية بمدخل، أو تمهيد أسلوبي يحمل عنوان "إشارة لابد منها" نقتطف منها أهم ما ورد فيها:

"هذا كتاب فيه مجموعة كتب، وصل إلي بالتوارث عن ثلاثة عشر جَداً من أجدادي، وقد عثروا عليه في خزانة جَدنا الرابع عشر العلامة المقدسي المعروف الياس الشمندوري، الذي عاش في مدينة القدس في بداية القرن الثالث عشر ميلادي أيام المماليك، وفي الكتاب تاريخ حياة المهاجر يعقوب وبناته وأخبارهم، وقد عاشوا بجوار الجسر العتيق المبني على نهر الأردن، والذي عرف فيما بعد بجسر بنات يعقوب (لأسباب سنعرفها لاحقاً)... وبالسؤال لم يؤكد أحد من أجدادي الإجابة بأن جَدنا العلامة الياس الشمندوري هو من دون سيرة يعقوب وبناته بخط يده...

وقد عملت كثيراً، بعد أن وصل الكتاب إلي، على أخبار يعقوب وبناته من أجل

التشذيب والتهذيب.. وبعد العديد من السنوات والمحاولات وتبادل الآراء والحوارات الكثيرة والطويلة وصلت إلى قناعة راسخة فحواها أن أنشر هذه القصة بتمام تفاصيلها واكتمالها دونما حذف حرف واحد مما جاء فيها، مع الإبقاء على الحواشي والشروحات، والآراء الإضافية...

"والشيء الوحيد الذي قمت فيه، وعن قناعة تامة، هو أنني قدمت ما أسماه جَدي بالملحق إلى أول الكتاب لإيماني بأن ما من فائدة تُرجى إذا ما بقي في آخر الكتاب..." (الرواية، ص ص7-8).

هذا التمهيد الأسلوبي، هذه "الإشارة التي لابد منها" هذا "الجنس الدخيل" الذي يدعيه الراوي لنفسه صراحة، تمييزاً له عن الكتاب ـ الرواية المنقول بتمامه عن "جَده الأعلى" يمثل ملمحاً فنياً بالغ الدلالة، ذلك أن محاولة الإيحاء بالطابع الوثائقي للنص الروائي، وما يستتبع ذلك من تأصيل تأريخي لأحداث ووقائع الرواية، هو في الآن ذاته تأكيد وتوطيد لجوهر الرواية بوصفها عملاً فنياً.

إن جدلية العلاقة بين الواقعي والخيالي، تتجلى هنا من خلال جدلية العلاقة بين الخطاب المرجعي الوثائقي والخطاب التصويري التخييلي وهذه سمة أساسية من سمات الرواية، إذ أنه "من خلال الظواهر التاريخية والاجتماعية تكونت الرواية جنساً أدبياً، ولكن ضد هذه الظواهر ارتقت إلى منزلة الفن"(10).

فضلاً عن ذلك، فإن ما يتملك الروائي من هواجس تخص العدد: "ثلاثة عشر جداً ـ جَدنا الرابع عشر" و"التاريخ" القرن الثالث عشر ميلادي، والجغرافية "مدينة القدس ـ نهر الأردن"، وكذلك أسماء الأعلام وألقابها: "العلامة المقدسي المعروف الياس الشمندوري ـ يعقوب"، كل ذلك ليس إلا علامات فنية يقطعها النص الروائي لتأكيد واقعيته، ولكن بما يفعل جدلية العلاقة بين الواقع والخيال.

وتجدر الإشارة هنا إلى ما احتواه هذا "الجنس الدخيل" من صيغة بوليفونية أخرى، وهي "الأسلبة"، الأمر الذي يعزز الطابع الحواري والجدلي للخطاب، جاء في هذه "الإشارة...": "العلامة المقدسي المعروف الياس الشمندوري" نقف هنا على نوع من الاستثمار والتحوير وإعادة التشكيل الفني للغة الآخر، لكن في إطار حواري، فيتكون لدينا بالنتيجة "خطاب مؤسلب" هو حصيلة التفاعل الحواري بين وعيين لغويين مختلفين: وعي الراوي ووعي الآخر، لما يحمله من سمات ونبرات تراثية واضحة(11). وبما يؤكد على الطابع الحواري للخطاب الروائي.

"الاعترافات" جنس دخيل آخر لجأ إليه الراوي لتأكيد جدلية الواقع والخيال، من ذلك تلك الاعترافات التي خص بها راهبات الدير

(ماريا وصفية ومرجانة) في (الملحق) المشار إليه.

لقد سمحت هذه الاعترافات باستبطان العالم الداخلي للراهبات، فكأن العلاقة بين الظاهر والباطن، بين (الأنا) و(الهو)، بين المرأة ـ الراهبة، والمرأة ـ الإنسان، ما هي إلا تجل آخر لجدلية العلاقة بين الواقع والخيال.

نقرأ في "اعتراف ماريا الأخير":

"هنا في هذا الدير، النائي، الجميل. حاولت أن أقتل شهوة الجسد بالعمل والصلوات... ومعرفة مشكلات الناس وأحلامهم، واستطعمت مرات عديدة حلاوة مساعدة الآخرين ومحبتهم، وإن كانوا قساة بُغضاء. لكنني لم أستطع نسيان دعاس، كان معي، في مأكلي ومشربي، وفي قيامي ومضجعي. طيفه يلازمني.. يا إلهي أين أنت؟.. إنها همهماته، ونظراته العطشى، وأصابعه الشبيهة بالشموع، تمسح جسدي، يا إلهي، أين أنت، أنقذني؟ (الرواية، ص ص 58-59).

أما "الهامش" فهو بمنزلة جنس دخيل آخر، يسمح للراوي بتأكيد بوليفونية الخطاب الروائي، بتأكيد تعدد الأصوات ووجهات النظر، بما يعزز الطابع الحواري والجدلي لهذا الخطاب.

فمن الناحية الفنية يسمح "الهامش" ـ مثله مثل الأشكال البوليفونية الأخرى ـ للراوي بالحفاظ على بعد سردي، يفصله عن أحداث الرواية وشخصياتها، الأمر الذي يضمن له موضوعية ـ وإن كانت نسبية ـ حيال الآراء والأفكار ووجهات النظر التي ينطوي عليها النص، ذلك أن القيم والأفكار والآراء تستحيل ـ أو يفترض أن تستحيل ـ في الخطاب الروائي إلى صيغ وأشكال فنية تلائم الجنس الروائي. يقول (غولدمان) في هذا الشأن:

"الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد التي تصبح فيه أخلاقية الروائي مشكلة جمالية للعمل الأدبي"(12).

ليس من باب المصادفة ـ فيما نظن ـ أن الراوي قد اعتمد "الهامش" بوصفه جنساً دخيلاً، في فضاء نصي دال، أختم له "الملحق"، فقد مكّنه ذلك من إطلاق حكم قيمي على (يعقوب)، الشخصية المحورية للرواية، دون تدخل مباشر منه. ثمة ثلاثة هوامش متتالية تضمنها الخطاب المرجعي المسند إلى (راهبات الدير) في إطار الخطاب التخييلي المؤطر لها. الأمر الذي يكفل ويؤكد العلاقة الحوارية الجدلية بين الخطابين، وبالتالي بين الواقع والخيال.

يقول الراوي في تقديمه لهذه الهوامش:

"هذه تعليقات بقلم جدي، على ما حدث في الدير، وعلاقته بيعقوب وبناته، وفيها يقول أفكاراً عديدة على شكل يوميات

وملاحظات" (الرواية، ص89).

ثم يأتي الهامش الأول ليطلق حكماً مبدئياً ينال (يعقوب):

"... وقد سمع الرهبان بأخبار يعقوب كلها من الناس الذين زاروهم في قرية الشماصنة والقرى القريبة منها، وقالوا جملة واحدة، ظلت في نفوس الآخرين ترن مثل الجرس: "الرجل تاجر" أو أضافوا شارحين... بأن الباحث عن المال، يصاب بالحمى، وإن أعيته الحيلة، وعجز عن الوصول إلى المال لا يتوانى عن بيع أي شيء يملكه ولو كان كرامته!!" (الرواية، ص ص89-90).

ونقرأ في "الهامش الثاني":

"وبعد أن عرفوا أن يعقوب يتحدث عن قدراته الخارقة، قالوا: إنه دجال.. وإنه لن يزرع شجرة، أو يربي بقرة... فيعقوب وأمثاله، ومنذ أن يخلق الواحد منهم تخلق معه جرثومة التنقل من مكان إلى آخر، وحب العزلة والانطواء...".

هذا حكم أخلاقي آخر، أتيح للراوي أن يطلقه، بشكل غير مباشر، عبر "الهامش"، وهو حكم يطال (يعقوب) وأمثاله من اليهود، ومما ورد في "الهامش الثالث":

"... اجتمعت الراهبات بالنساء اللواتي يذهبن إلى يعقوب من أجل أن يرزقن بالمواليد، وتحدثن إليهن طويلاً، ومرات عديدة، بأن ما يفعله الرجل ضرب من الوهم... وقلن إن الواجب يقتضي طرد الرجل لأنه خطير وعدو وسيئ، لكن... تعاليم الدين"(الرواية، ص ص91-92).

حكم ثالث يؤكد الحكم السابق، مبيناً أن التسامح الديني هو الذي حال دون طرد يعقوب وبناته من الأرض التي استوطنوها، على الرغم من خطره وإساءاته وعدوانه.

أما "الكتب" الإثنا عشر التي تضمنها النص الروائي، فقد تضمنت حواشي وتفصيلات وتذييلات وهامش واحد، اشتمل عليه الكتاب الرابع وحده. في حين خلا الكتاب الثاني عشر ـ كما أشرنا آنفاً ـ من أي جنس دخيل.

نحاول فيما يلي تحليل بعض هذه الأجناس الدخيلة لبيان دلالاتها من حيث تأكيد وتفعيل جدلية العلاقة بين الواقعي والخيالي، في الرواية ـ موضوع البحث.

نقرأ في "الحاشية الثالثة" للكتاب الثالث:

"وحين اقتربت جوديت من الكوخ أكثر وجدت العجوز جالسة بالقرب من موقد النار، تصنع كمية من البخور، والصمغ واللبان، وتشوي عدداً من أكواز الذرة الصفراء، وحولها مجموعة كبيرة من وحوش الغابة، والطيور، والكلاب والقطط، وقد وقفت بهدوء شديد

وملاصقة، وهي تنظر إلى العجوز، التي كانت ترامقها بنظرها بين حين وآخر، خافت جوديت، وخانتها الخُطا، فوقفت، وقد راعها المنظر وأدهشها. وحين همت بالنقوص. نادتها العجوز، وأمرتها أن تقترب. فاقتربت جوديت ببطء شديد. ونهرتها العجوز مرة ثانية وثالثة، فتقدمت جوديت، دون إرادة منها، بسرعة شديدة نحو العجوز التي أصبح شعرها الأبيض شجرة كبيرة فوقها مجموعة هائلة من الطيور الكبيرة والصغيرة" (الرواية، ص176).

إن تداخل الواقع والخيال في هذه "الحاشية" أمر لافت جداً، بحيث توضع جدلية العلاقة بينهما على المحك. ويخيل إلينا أن هذا التجاور الدال، لعالم يعقوب وبناته (جوديت)، مع العالم العجائبي الغريب الذي يكتنف العجوز وحيواناتها المتآلفة، يعكس استلهاماً ومحاكاة لأجواء وعوالم روايات "الواقعية السحرية" وبخاصة لدى كتاب أمريكا اللاتينية، أمثال (ماركيز) و(أيوسا)، حيث يجتمع ويتداخل في النص الروائي، الواقعي مع السحري، أو العجائبي، بما يتيح الوقوف على تجليات مباشرة للعلاقة الجدلية القائمة بين الواقعي والخيالي، وبما يؤكد الخاصية الروائية الأساسية، التي كنا قد أشرنا إليها من قبل، والتي ترى في التعبير عن العلاقة بين الواقعي والخيالي، جوهر الرواية وضرورتها الفنية.

يتأكد ذلك مع الدور المفصلي الذي تقوم به (العجوز) في حياة (آل يعقوب)، فهي على سبيل المثال، من يحث، بل يأمر (سليمان عطارة) ـ إحدى شخصيات الرواية ـ بالزواج من (جوديت) بنت يعقوب، لدى ظهورها العجائبي. نقرأ في الرواية:

"... ظهرت العجوز له كشبح طويل من العتمة المتحركة الظلال راح يتقدم نحوها بشكل آلي غير عابئ بالأشواك والنباتات التي أعاقت سيره... لقد سقط في هاجس المواجهة والدنيا ليل. حين وصل إلى مقربة من العجوز، وقف أمامها مدهوشاً، وقد عرفها ولم يقل كلمة واحدة، وانتظر ما ستقوله هي له، حتى التحية عصته وعاندته فلم تخرج من فمه، وقد أرادها، فحلقه جف، والخوف شل قدرته على الكلام، ودونما تلكؤ، أمرته العجوز بنبرة واضحة: تعال يا سليمان، اتبعني!!.... ويرد سليمان عطارة بهزة من رأسه، هزة ملأى بالخوف والدهشة في آن واحد... سألها سؤالاً هو أقرب لمن كان نائماً أو حالماً: هل سأتزوج جوديت يا سيدتي؟! فتجيبه بثقة: أجل يا سليمان، ولك وريث منها!!" (الرواية، ص ص300–304).

ويتأكد هذا الدور المحوري للعجوز في "تفصيل صغير" يرد في نهاية الرواية، بعد وفاة يعقوب، وفيه: "في تلك الليالي الطويلة

بمتعها، كانت العجوز الطويلة الناحلة، تبارك ما تفعله بنات يعقوب عبر ظهورات مختلفة، وكانت البنات يجعلن من رضاها اندفاعاً جديداً نحو منح المتع والأخذ منها، ونحو جمع الكثير من المال الذي ذهب نصفه إلى العجوز الساهرة على رعايتهن" (الرواية، ص ص364-365).

ولا يخفى أن هذه العلاقة الجدلية بين الواقعي والخيالي، كما تتجلى في هذا العالم العجائبي السحري الذي يحيط بالمرأة العجوز وبصلاتها الغريبة بآل يعقوب، هذه العلاقة التي وقفنا عليها في بعض "الأجناس الدخيلة" التي عرضنا لبعضها، إنما هي رؤية فنية روائية لعالم اليهود التلمودي الأسطوري، ولبؤرته الواقعية ـ الخيالية، كما تتمثل في "جسر بنات يعقوب" أو في "أرض الميعاد".

أما الدور الأساسي الذي اختطه اليهود لكل من المرأة والمال لبسط هيمنتهم على العالم، فهو المحور الموضوعي الذي يدور حوله محمل هذا العمل الروائي، يتضح ذلك بخاصة في عدد من الأجناس الدخيلة التي انطوت عليها الرواية، بوصفها خطاباً مرجعياً واقعياً موثقاً. من ذلك مثلاً ما ورد في "الحاشية الرابعة" حيث نقرأ فيها:

"يعرف جميع أهالي قرية الشماصنة وبعض أهالي القرى المحيطة بها، أن سليمان عطارة، جاء إلى الشماصنة مع زوجته وابنته الشابة الشقراء التي ضيعت الكثير من الشبان... كانت ضحوكة، لينة، ذات قبول، تعطي القبلة لمن يشتهيها وبالمقابل... ويعرف أهالي الشماصنة أن المعصرة صارت لسليمان عطارة بفضل وردة التي ضيعت عباس الشهواني بريقها الحلو، وحرارتها... وبتلك الأحاديث الهامة، الأحاديث الوشوشات، والنعومة الحارقة" (الرواية، ص ص193-194).

وكذلك هو الشأن في "تفصيل صغير" يشتمل عليه (الكتاب الحادي عشر) حيث كل شيء مباح في سبيل المال، نقرأ: "بنات يعقوب جوديت، وميمونة، ودينة، كن يعرفن تماماً ما يجري في الخان، وكن راضيات بذلك ما دامت متعهن دائمة، وما دامت الأموال تتوالى بكثرة وراحة، مرة عن طريق الخوف، ومرة عن طريق الإقناع والسمعة الجيدة"! (الرواية، ص ص347-348).

على أن النص الروائي ينتهي بـ"تذييل ختامي" بالغ الدلالة يصف أحداث الرواية بالحلم أو الكابوس، بما يتيح تأكيد هذه العلاقة الجدلية بين الواقعي والخيالي، وبما يسمح ـ من ثَمَّ ـ باستشراف مصير ومآل أصحاب حلم "أرض الميعاد": يعقوب وبناته وأحفادهم من بعدهم.

نقرأ في هذا التذييل:

"بدا كل شيء مثل الحلم، أو الكابوس

الطويل. حلم له متعته ومخاوفه. حلم مثل المنجم فيه الثمين والبخس أيضاً. منجم واكتشف تماماً، لم يبق منه سوى الحجارة السوداء، والمقبرة، وآثار الخطا التي مشت تلك الدروب. منجم لم يصرف أهالي الشماصنة عن مواصلة الحياة قرب النهر، وفي السهول والأودية، مع الماشية، والأرض، والطواحين، ومعاصر الزيت وكأن ما حدث لم يكن مقلقاً، أو لكأنه لم يحدث أصلاً"!! (الرواية، ص365).

نخلص من كل ما تقدم إلى نتيجة مفادها أن وعي الروائي بجوهر الرواية الكامن في قدرتها الفنية على التعبير عن العلاقات بين الواقعي والخيالي، قد مكنه من تقديم طرح فني لجدلية هذه العلاقة، كما تجلت في أحداث ووقائع الرواية، فضلاً عن الصراع الدائر بين شخوصها، مما وقفنا عليه لدى تفحصنا للبناء الفني المركب للنص الروائي، وبخاصة في ثنايا "الأجناس الدخيلة" بوصفها ملمحاً بارزاً من ملامح الهيكل الفني للرواية.

الهوامش:

1- M-Zeraffa, Roman et Société, Paris, P.V.F. 1971, P.83.

2- M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978.

3- الغاليلي: نسبة إلى (غاليليو غاليلي 1564-1642)، العالم والرياضي الإيطالي الذي أيد نظرية (كوبر نيكوس) القائلة بأن الشمس هي مركز النظام الفلكي، وبأن الكواكب تدور حولها.

4 - انظر، حول نشأة الرواية، وأصولها الفولكلورية، وتعدديتها اللغوية:

J. Kristeva, Séméiotiké, recherché pour une Sémanalyse, Paris, Seuil, 1969.

5- أشكال بوليفونية:

Formes Polyphoniqnes

6- انظر، حول الأشكال البوليفونية، وخصائصها: د. زياد العوف، الأثر الأيديولوجي في النص الروائي، مؤسسة النوري، دمشق، 1993، ص ص201-239.

7 - الأجناس الدخيلة:

Les Genres intercalaires

8- Bakhtine, 1978, P. 141.

9 - المرجع السابق، ص99.

10- Zeraffa, 1971, p. 16.

11 انظر، د. زياد العوف، 1993، ص ص201-206.

12- L. Goldmann, Pour unesociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964, p. 32.

❑❑

كائن الشعر
محمد عمران

آصف عبد الله

إذا كانت القصيدة مولوداً جديداً يأتي إلى الحياة وعليه آثار المخاض، وعلينا تنظيفه ورعايته والعناية به حتى يتجلّى مخلوقاً كاملاً حسبما ترى الشاعرة الفنلندية "تسيموري" وكما يرى كثير من الشعراء والنقاد أيضاً؛ فإنّ قصيدة محمد عمران جاءت وكأنها مولود من نور مكتمل الخلق، يدرج بيننا من فوره!! ولا عجب فقد تفتحت عينا الشاعر على قنديل سحري يبهر النظر يتدلى من شجرة عالية الزرّقة.

فالشّعر عنده جوهر نقاء بدأ معه من هشاشة الطفولة وأصبحا كائناً واحداً

"ذلك هو كائن الشّعر الذي اسمه أنا". ص (229) ج/4/

إذ يعترف محمد عمران أنه متورط بالشعر.. وأن الشعر صياد ماهر وهو يتخبط في شبكته الخضراء!! ويرى أن رسالة الشعر هي "أن يعيد الحب والجمال إلى أرضٍ صارت رديفاً للنكبات" حمل محمد عمران مصباحه ومشى في كل الجهات، وفي كل الأوقات، وكانت شعلةُ المصباح متوهجةً في عزّ الوضوح، وفي عزّ الغموض، وانشدّت الأنظار إلى هذه الشّعلة وإلى هذا المصباح.

أدرك عمران في وقت مبكر خصوصية علاقته بمحيطه بما يعنيه من بشر ومكان إذ أضفى على الإنسان بعداً جديداً وكذلك المكان، واستطاع أن يرفع الإنسان العادي المجبول من لحم ودم، والمكان المعروف جغرافياً، المكان البسيط والمهمل، إلى المستوى الأسطوري دون أن يفقد الإنسان إنسانيته، ولا المكان مواصفاته! ورأى التلازم بين الإنسان والمكان؛ وبهذا المعنى فإن شاهين لم يعد فرداً بل أضحى صوت الجماعة المقهورة.

أبو علي شاهين

حكاية أرض، وطن، عالم...

رمح أحمر طالع من وجه الأرض

(ص 39) ج/1/

قالوا: رأوه مرةً في العين

يعطي صبايا الجانْ

خاتمَهُ المرجانْ

قالوا: اختفى لما رأى إنسانْ

قالوا: رأوه طار فوق الغيم

أبو علي شاهين ابن سيغاتا القرية البسيطة الذي تمرد على الظلم أضحى بطلاً شعبياً، أعطى المكان اسمه، وأخذ اسم المكان "سيغاتا"، وفي هذا الأخذ والعطاء أعطى محمد عمران الإنسان والمكان هالة جميلة فيها سحر أسطوري، أعطى أبا علي شاهين رؤية الآتي:

"**ألمح يا لمياءْ**

الرمل يجري لهباً، والماءْ

يفيض عبر الصخرِ،

والصحراءْ

تغسل عينيها بوهج الماءْ

وطائراً يأتي من الأعماقْ

مجنحاً بالفجر والأشواق

يجيء سيغاتا

يحوم في المقابر الصَّفراءْ

ينزعُ عنها الصَّمت، والظلماءْ

ويوقظ الأموات

ألمحها تستيقظ الأعماقْ

على هدير طائر الأشواقْ

وترتمي، في الهدل، سيغاتا

تسير سيغاتا

لتزرع الصحراءْ..."

كما أعاد الشّاعر محمد عمران ما هو أسطوري إلى جذره الواقعي إلى دفئه الإنساني وأبقى على الخيط الرفيع الذي يربط بين هذا وذاك.

"**أو ليس آتٍ**

عائد في المساء

كأني أراهْ

وجهاً من الشّمس

كأني أراهْ

جبينَ غارٍ شامخاً في السماءْ".

هكذا بدا أوليس بملامحه الأسطورية، وعودته هي عودة إلى ما هو إنساني يشع بعواطفه وأحاسيسه:

"**أحمل وردة من آخر الدنيا لأحبابي**

لبنلوبي.. لقصري، للحجارة فيه؛

للسور الذي سيجتُ عزّته بأهدابي"

وكذلك رسم ملامح شهريار صاحب السَّطوة والجبروت ووضع صورته في حدودها الواقعية نزع عنها أسطوريتها:

"**وشهريار**

محاربٌ. أبوه من فوارس التتارْ

وأمّهُ من سبي هولاكو.

وشهريار

قرصنة في عتمة البحارْ

وكشف الشّاعر هزيمة شهريار الذي أصبح مثار الشفقة:

"**هو شهريارْ**

لا فارسَ في مقلتيه، ولا أميرْ

هو وجه مهزوم صغيرْ

ملقى بأرصفة الحياةْ".

المتبصر في أشعار وكتابات محمد عمران يجد أن للمكان لديه الدلالة الواسعة والتنوع فهو يؤكد أن المكان هو هوية الشعر، وفي تأكيده هذا يعترف أنه شاعر رعوي ريفي ينتمي إلى مكان هو الريف وشعره يصدر عن هذه البيئة، والطبيعة لديه ليست ملجأ أو مغارة إنما هي المكان والتجذر في المكان، ويذهب إلى أنه ليس شاعر المدينة، مع أنَّ في شعره كثيراً من الإشارات والرموز والمحطات المدينية، فقد كتب عن طرطوس ودمشق وبغداد وبنغازي ومدن أخرى، إلا أنه لا يعترف بوجود مدينة في عالمنا العربي فالقاهرة بهذا المعنى ليست مدينة؛ من هنا نرى أن سيغاتا البسيطة والملاجة على نحو أدق كانت تعبيراً عن العودة إلى الفطرة الأولى، إلى زمن الأسطورة، يقول:

"**الملاجة هي أسطورتي..**

أنا خلقت الملاجة من العدم، ملاجة لا وجود لها سوى في الحلم، أبدعتها كما أشتهي وملأتها بالوعد والفتنة والذهب".

أرى أن الشاعر عمران استطاع أن يخلق ملاجة خاصة به ولم يستطع ذلك لو لم تكن الملاجة الحقيقية قد أعطته الفطرة الأولى، فقد كانت الرحم الذي ضمه، وأطلقه إلى العالم، ولكنها ثوت في لا وعيه الباطن، وحملها معه أينما حل فهو منفصل عنها متصل بها وهي جدل هذا الاتصال . الانفصال..

ننسكبُ في الملاجةِ/ نصير الطوفانَ

والسفينة/تتوالد منا أزواج الطيور

والحيوانات والبشر، وأزواج الأشياء

. غصْ في دمي

. في دمي غوصي..

* * *

سبعَ ليالٍ، سبعةَ نهاراتٍ نتدفق في الملاجة،

نحمل الأسيجة والحواكير، الحجارة والسنديان،

المقابر والبيوت، ونومئ للأتربة أن تنحل

في موجنا الأبيض. ندفع بالعاصفة للأعماق

نقتلع الملاجة ونغرقها فينا..

تنوَّعَ المكان وتعددت دلالاته، فالمكان الواقعي المعروف ليس مكاناً واقعياً وحسب

وإنما يحمل رمزيته بقدر ما يحمل من واقعية، وكذلك المكان الرمزي أو التاريخي يحمل بالقدر ذاته عناصر ارتباطه بالواقع:

- **يدان ترتلان الأرض..**
- **صعدتُ على درج الصّحو**
- **رأيت أرضاً من غبطة أولى**
- **سأسمي البنفسج بيتاً**
- **ضواحي الشتاء...**
- **قبة السرّ**
- **غابة السر**
- **وردة في قميص العبير**
- **بوابة الهند . بوابة الروح.**

فالأرض هنا مكان يتحول إلى كلام مقدس يُرتل، والصّحو رمز يصير درجاً يَصعدُ الشّاعر عليه، والغبطة يراها أرضاً والبنفسج يكون بيتاً، والشّتاء له ضواحٍ...

ويسأل: ((من أين، يا سيدي، أدخل الهند؟))

ويأت الجواب: ((من بستان طاغور!))

فالهند مكان واقعي شاسع وباب الدخول إليه هو بستان طاغور والبستان هنا هو القصيدة فقد وسّع المكان المجازي الرمزي وأعطاه دلالة عميقة تومئ أكثر ما تصرح وتغدو بوابة الهند هي بوابة الروح..

يقول:

. سيِّدي!

أود الدخول من بوابة الروح

. كلُّ جسد الهند أبوابٌ ونوافذ

كلُّ باب على السحرِ

كلُّ نافذة على الروح

وكلُّ طرقِ الرّوح،

تؤدي إلى الهند..

وإذا كان للمكان أهمية كبيرة تبرز في شعر محمد عمران فإنّ هذه الأهمية تتأكد بانعكاس ملامح هذا المكان وما يحتويه في ثنايا قصائده، فالطبيعة بما تمثله من تراب وحجر وشجر وماء وبحر وسماء وغيوم وشمس وقمر، كل هذه المظاهر يحتفل بها شعر محمد عمران، إذ يكاد لا يخلو سطر شعري من مفردات الطبيعة، واللافت للانتباه هو الاهتمام الشّديد باللون، واللون هو أحد تجليات الطبيعة التي عاش فيها الشّاعر محمد عمران، أحمد تجليات المكان الأول الذي تفتحت فيه عينا الشّاعر وكان الأزرق هو اللون الأول الذي تشبعت به عيناه، لون السّماء المريح الذي أكسبه الدهشة الأولى وسيطر على مخيلته حتى آخر حياته وصارت الكلمات زرقاء والأعشاب زرقاء والصلوات زرقاء والبرتقال أزرق، وأصبح اللون الأزرق اللون الأثير والمحبب لدى الشّاعر فكان يوشّح به كل الكائنات والأشياء والعناصر المحببة إليه وكأني أرى طيفاً من روح الشّاعر يطوف على العالم ويترك ظلاله الزرقاء في الأماكن الأثيرة على قلبه، ويترك

ذلك في ذهن متلقي شعر محمد عمران إحساساً صوفياً رومانسياً آسراً، والأخضر يحضر أيضاً كثيراً في جميع مراحل شعر محمد عمران ويعطي الإيحاء الجميل والاحتفاء بالجمال ويأتي في المرتبة الثانية بعد الأزرق من حيث التصريح أما من حيث التلميح فهو دائم الحضور في مفردات تحيل إليه وتشي بتواجده:

السلام على اسمك/

تأتين خضراء/

تفتحين لقلبي منابت أعشابه،

ولصوتي زنابقَهُ العاليات

وتأتين زرقاء/

من أنبأ اللون أني أحبك

فاحتشد الأزرق الملكي،

على مدخل الحلم،

وازرقت الصلواتْ

وتأتين بيضاءَ../

قال المغني:

السلام على اسمك

في كل لونٍ/

يقول الشّاعر إن الألوان تتنزه في شفتيه وقد خلعها عن المادي وأعطاها للمعنوي مرة ومرة أخرى رسخها في تجلياتها المادية وجاءت إحالاتها منسجمة مع النفس الإنسانية وانعكاساً لتغيراتها فالأزرق والأخضر الأبيض تتجاوز وتتحاور لترسم التفاؤل والبسمة والبهجة والسرور ونجد الأصفر والأسود والرّمادي أيضاً وقد أوحت بالنقيض فهي للحزن والمأساة والغضب ولا عجب في هذا الصخب اللوني عند الشاعر فقد أعطى إحدى مجموعاته اسم ((الأزرق والأحمر))

فهو الشّاعر متلبساً الفنان وهو الفنان متلبساً الشاعر:

وأقول لكم:

زهرة الحزن صفراء

لا تحملوها إلى المهرجان،

وللنوم أزهاره البيضُ،

لا تقطفوها،

أقول لكم:

زهرة البغض سوداء،

أدعو إلى وردة الروحِ،

خضراءَ...

وفي مكان آخر يقول:

لا المنديل الأسود

ولا الوردة الحمراء

أنت، ساكنُ الأعماقِ

ترى

الخيط الخفيَّ

الذي ينسجُ

الورد

والمناديل

ويقول:
أيُّ ثوبٍ ترتدي السَّيدةُ
للحفل الملكي؟!
اخلعي الأسودَ سيدتي
لا يليق الحِدادُ في حضرة العيد
هذا البنفسج يدعو جسدكِ
إلى المرآة
يا رسولة الينابيع

* * *

وأنتِ،
أيتها الأخت الزَّرقاءُ
هبيني عقد ياقوتك الغالي
أزين عُنُقها الجميل..

هكذا يأخذنا الشَّاعر إلى حدائقه المعلقة ما بين الحلم والواقع ونجد أنفسنا مغمورين بالشعر والحلم والأمل والحزن والغضب وينتقل بنا إلى أعالي إنسانيتنا.. ولهذا مازال محمد عمران بيننا، سلاماً عليك أيّها الشّاعر تبعث حيّاً في كل حين...

المراجع:

- إشراقة الطين: منشورات وزارة الثقافة.
- الأعمال الشعرية الكاملة: أربعة أجزاء، منشورات وزارة الثقافة.

❑❑

حرمتان ومحرم
رواية ساخرة لصبحي فحماوي !

عالية صالح

- **الحرمتان هنا هما حفيدتا شهرزاد العظيمة !**
- **ها هي الحدود..دود..دود.. تمنع عودة الحجاج إلى غزة!**
- **من المؤكد أن من يقتل الفلسطينيين بهذه البشاعة، ويجرف بيوتهم ومزارعهم، هم رجال آليون نزلوا من جحيم الفضاء، إلى سطح فلسطين!**

رواية حرمتان ومحرم، الصادرة عن دار الهلال، في اكتوبر 2007 م للروائي صبحي فحماوي،وهي الرواية الرابعة في مسيرته الروائية التي افتتحها برواية "عذبة"،وتلتها "الحب في زمن العولمة "ثم "حرمتان ومحرم "والرواية الرابعة هي (الإسكندرية 2050) وذلك بعد مجموعاته القصصية الأربع(موسم الحصاد، رجل غير قابل للتعقيد، صبايا في العشرينات، الرجل المومياء)

تغوص الرواية، راصدة البؤس والشقاء الذي يعيشه المجتمع الفلسطيني تحت الاحتلال، متموقعة في أحد أحياء القطاع المحاصر. تمتد الرواية على 234 صفحة، من القطع المتوسط، تتوزع فصولها على عشرين عنوانا، والعناوين هي: النجم الساطع، غبار، حرمتان ومحرم، درب التبانة،الرجل الآمر الناهي، قوة الفيتو، الرسم كان أولا، أعراس فوق المقابر، أفلام جنسية، الحدود..دود..دود، حرارة الصيف، خيانة زوجية، سيوف يعلوها الصدأ،الجرافة المجنونة، أنوثة ساحرة، انفجار، أطعم الفم تستحي العين، متعة الرعب.وترتبط العناوين بالفصول ارتباطا عضويا.

توالت النكبات والنكسات والحصارات والاحتلالات، وظل زمن الاشتباك مستمرا بأشكاله المختلفة، وفي زمن الاشتباك الفضيلة الأولى أن تبقى حيا، كما قال غسان كنفاني. لقد ظلت المرأة منذ زمن شهرزاد

إلىالآن هي التي تحفظ الحياة بالمبادرة والتدبير والولادة والتكاثر، وتتطلع إلى ممارسة القيم العليا والآمال العريضة والعظيمة، ولكنها إن لم تحقق الكل لا تترك الجل. فبعد أن تتخرج ماجدة وتغريد من كلية المعلمات في الإقليم الفلسطيني المحتل للمرة التاسعة والتسعين، وتبحثان عن عمل، ولكن الظروف الطاحنة تحول دون ذلك، فتتعاقدان مع بعثة تدريسية عربية، وتغادران الى هناك مع رجل خمسيني العمر، موثقتين عقدي زواج صوريين معه ليكون محرما لهما.. وتبقيان على أمل الزواج، كل من خطيبها، الحداد جهاد صاحب محددة العودة في معسكر الحصار، وغازي الذي سافر إلى أميركا للدراسة هناك.. وتستمر الأحداث المروعة داخل الجيب الفلسطيني المحاصر، والغربة المهينة خارج الوطن، والحدود العربية العربية؛. فضاءات مغلقة بالتخلف والاحتلال يسعى الإنسان بينها ليستل لقمة عيشه ويحافظ على بقاء أسر كبيرة العدد على قيد الحياة لتستطيع مجرد البقاء في وجه العدو. وتنتقل شخصيات الرواية من مجتمع المخيم المحاصر بالفقر والعدو إلى مجتمع آخر محاصر بالقيم والتقاليد البالية. والمخيم مكان للحصار والموت والدمار، لقد عرف الفلسطيني خلال حياته تجربة المنفى والقتل والإرهاب، ولكنه تعايش مع فكرة الموت، وصار الموت هو الوجه الآخر للحياة. وتعايش مع الحصار في المخيمات وفي غيرها. هذا المخيم الذي أصبح حقيقة معيشة، أثّر في البشر، وفرض عليهم سلوكاً خاصاً، زاد من تأجيج المشاعر، وحفز على المواجهة والقتال. وظل المخيم مكاناً للفقر والذل والحصار والموت. يحاول الفلسطيني الانفلات من أسره ومن ضيقه ومن ذله. فهاجر الناس إلى أقطار شتى من الأرض علّهم يستطيعون رفد من بقي في المخيم.

❑ **العنوان عتبة من عتبات الرواية، هل كان العنوان حافزا للتلقي؟**

❑ بل كان سخرية مطلقة! فالفتاتان ليستا حرمتين مطلقاً، فهما على العكس، يشكلان قمة التحرر النسوي الملتزم بقضايا الفرد والأسرة والمجتمع الفلسطيني المحاصر تحت الاحتلال، فلقد ضحت كل منهما بنفسها من أجل الآخرين..إنهما حفيدتا شهرزاد، التي ضحت بنفسها من أجل بنات جنسها، ومن أجل أبيها، إذ قالت: (فلما عرفت شهرزاد سبب قلق أبيها واضطرابه، وخوفه على نفسه من بطش الملك شهريار، قالت له: يا أبت ؛ زوجني هذا الملك، وأنا بين أمرين، فإما أن أنجو، وتنجو معي بنات جنسي من طغيانه وجبروته، وإما أن أموت وأكون فداءً لك...) هذه الشهرزاد العظيمة، وجدت لها حفيدتان- ماجدة وتغريد- تضحيان بنفسيهما من أجل أن يعيش أفراد أسرهما تحت الاحتلال..وهذا الرجل أبو

مهيوب، الفنان الذي يُطعِّم كل أنواع الحمضيات على شجرة ليمونة واحدة، والوطني الذي يقدم أولاده شهداء في أرض الرباط، ما يزال يحلم بيافا، ولا يرضى عنها بديلاً..هذا الأبو مهيوب، الذي قال عنه الدكتور مصطفى الضبع من جامعة الفيوم(أتمنى لو ألتقي بأبي مهيوب، هذا الرجل الأسطورة، صرت أحلم به في المنام !) هذا الرجل، لا يجوز أن يقوم بدور محرم، ولكن للضرورات أحكام..العنوان مجرد سخرية من الزمن الرديء، حيث يوافق هؤلاء العمالقة، ماجدة وتغريد وأبو مهيوب، على التزيي بأزياء حرمتين ومحرم، فقط من أجل لقمة عيش، تحفظ البقاء لأسرهم..

العنوان يؤشر على بيئة عربية ولا يسميها،لم عميت المكانّ؟!..

لا يهمني المكان، بقدر ما يهمني اللون الأسود، الذي صار ينتشر على ربوع رمال الوطن العربي، من المحيط إلى الخليج، فهل كانت خولة بنت الأزور حرمة ملفوفة بعلم أسود، وهي تعبر على ظهر حصانها، من بين جيوش المسلمين، نحو القلعة، لتحرر أخاها ضرار بن الأزور؟ لقد امتاز الوطن العربي بالملايات السوداء، لدرجة أننا صدرناها إلى أوروبا وأمريكا، الذين يبادلوننا إياها، بتصديرهم لنا الأسلحة بمليارات المليارات، مجرد مقايضة! كنت أمر فأصادف في طريقي جارتنا أم محمود، فتسألني عن المطر، والدراسة والعمل، واليوم أمر على أم محمود، فتشد خيمتها السوداء على جسدها، وتدير لي ظهرها، مكسوفة من جسدها الجنسي..! لماذا قتلوا فينا البراءة، وجعلونا لا نفكر بغير الجنس الحرام؟

كثيراً ما نقرأ في الرواية عبارات مثل: "عين الدبابة علينا..انظر ! إنها تراقبنا من فوهة المدفع..كانت المركافا تتمطى في الوقت الضائع، وتتسلى بممارسة مهنة القتل...تحرك خرطومها الطويل بأوامر الكمبيوتر الخفي..يمين..يسار..استرح استعد...رماية: طرررررر....ودبابات المركافا تتحول إلى طائرات الهنود الحمر الأباتشي...وعندما سألوه، قال لهم الحاجز: نحن مغلقون بسبب الانتخابات الديمقراطية.. فقال أبو مهيوب: لا داعي لجدال الحاجز، فهذا الحاجز المصنوع من الحديد، قلبه حديد.ولا يناقش.... تكثر مثل هذه النصوص في الرواية، والتي تعبر عن الآخر الذي لا يواجه الناس، بل إن الأدوات الحربية التي تواجه الناس، وتقتلهم. فلا ينال العدو أي اعتراف، إنه الرفض المطلق لوجود الآخر في فلسطين. واحدة من مميزات العمل الروائي. ماذا عنها؟

لقد قلتِ كل شيء، فمن يقتل الفلسطينيين بهذه البشاعة، ويجرف بيوتهم ومدنهم، من المؤكد أنهم رجال آليون نزلوا من جحيم الفضاء، إلى سطح فلسطين!

عندما انتهت الرواية تراجعت عن الانتهاء، وجعلت الشخوص تحاكم الروائي. لم فعلت ذلك؟

سبقني إلى هذا الكاتب المسرحي العظيم محمود دياب، في مسرحيته(أهل الكهف75) عندما دبت الحياة في شخصيات مسرحيته، المخزنين في المستودعات، فطقطقت رقابهم، وما لبثوا أن تحركوا، وخرجت تماثيلهم من المستودع، ليمارسوا نفوذهم الإقطاعي من جديد..وسبقني (لويجي بيرانديللو) في مسرحيته(ست شخصيات تبحث عن مؤلف) وعندما أتم (مايكل أنجلو) تمثال موسى، ضربه بالفرشاة، قائلاً له: (والآن تكلم) أي لم يبق عليك سوى أن تنطق، ولكن شخصيات روايتي تجاوزت تمثال موسى، فنطقت، ولم تبق مكانها، بل تقدمت نحو المؤلف، وتجرأت عليه، ورفضت قدرها الذي رسمه لها المؤلف، فالشخصيات تولد حرة، وتتصرف كما تشاء هي، وليس كما يشاء المؤلف.وفي هذا احترام للشخصيات التي لم تعد ملك الكاتب، بل هي تعيش كما يحلو لها، وذلك تجدينه في قصتي (الراقصة اللولبية) في مجموعة (صبايا في العشرينات) تلك التي تخرج عن طاعة مؤلفها، وتصيع في الشوارع، وتتاجر بالمخدرات، وتفسد النشء، وعند التحقيق الأمني مع المؤلف، قال إن شخصيته (الراقصة) قد خرجت عن طاعته، وهو مجرد مؤلف، ولا يتحمل نتيجة فلتانها الاجتماعي، فهو لم يرسمها بهذا الشكل، ولكنها تمردت عليه، واختفت من منطقة السيطرة!

هل تصارع الواقع والمثال وأنت تنهي الرواية؟

الواقع هو المثال، والمثال هو الواقع، فإن ما كُتب عن شخصية (هاملت) شكسبير، أكثر من كل ما كتب عن كل ملكات بريطانيا العظمى مجتمعات. ولقد اختفى خوفو وخفرع ومنقرع، وبقيت الأهرام، واختفى مؤلفو رواية (ألف ليلة وليلة) وبقي العمل الفني المذهل بين أيدينا شمساً ساطعة..فكيف لا تظهر شخصيات الرواية، وتتمرد على مؤلفها، ما دام المؤلف ضئيلاً أمام النص..؟

هل تعتقد أن المضامين التي تعارف عليها المجتمع بأنها سامية تبقى سامية بصورة مطلقة؟ أم أن المجتمع هوالذي يفرز القيمه من واقع احتياجاته؟

المفاهيم والقيم تتغير، فلم يكن أيام زمان رجل بلا شوارب، لأن الشوارب هي شرف الرجل، وأما الآن، فمعظم الرجال دون شوارب.. والسينما كانت عيباً وحراماً أيام طفولتنا، واليوم تنام السينما داخل غرف نومنا، ومهنة الممرضات والشرطيات والجنديات المنضبطات، كانت عيباً، ولكنها اليوم مهن شريفة.لم يكن يسمح لامرأة أن تجلس ملاصقة إلى جوار رجل، ولكنك اليوم تشاهدين الصبايا يجلسن ملاصقات للرجال

في سيارات الأجرة العامة..المجتمع هو الذي يفرض القيم.

ما الاستراتيجية اللغوية التي اتبعتها في السرد، وأنت الذي زاوجت الفصحى بالمحكية الفلسطينية؟

قال نجيب محفوظ: كل كلمة عربية، يشتق منها فعل ماض، ومضارع، وأمر، ومصدر، فهي فصحى. فإذا قلت(فعص، يفعص، مفعوص) فهي فصحى. وإذا قلت (قرطل، يقرطل، قرطِل، مقرطل، قرطلّة تين) فهي فصحى..وكما قالت د. فيحاء عبد الهادي، فإن هناك 6000-7000 لغة عالمية، وكل (شهر) تنقرض منها لغتان،وفي القرن الواحد والعشرين ستنقرض 90% من هذه اللغات..وكي نحفظ لغتنا، علينا تبسيطها، فلم تعد(أبو محمود، وأبا محمود، وأبي محمود) صالحة ولنكتب (أبو محمود) دائماً، كما تلفظ..فلقد بسطت أمريكا اللغة الإنجليزية، ونشرتها في كل بقاع العالم..

❑❑

صدر عن بيت الشعر الفلسطيني

أنطولوجيا شعراء فلسطين في جزئين بالجزائر.
(إيقاعات برية)

إنجاز:مراد السوداني ومحمد حلمي الريشة

عبد السلام العطاري/ فلسطين

صدرت في الجزائر بإشراف جمعية البيت للثقافة والفنون وبالتعاون مع بيت الشعر الفلسطيني في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة للثقافة العربية وبطلب من وزارة الثقافة الجزائرية أنطولوجيا شعراء فلسطين في جزئين من إنجاز: مراد السوداني ومحمد حلمي الريشة. جاء في مقدمة العمل التي أنجزها الشاعر مراد السوداني : "لأن خارطة الشعر الفلسطيني ممتّدة امتداد وجعنا المفتوح على الجهات وشساعتها فإنه من الشائك الوقوع في انتقائية فيما يتعلّق بأنطولوجيا لتقديم المشهد الشعري الفلسطيني في سياقيّ الوطن والمنفى.. من هنا فإننا وجدنا في إقتراح الشمولية أكثر نجاعة في معالجة هذه المنتخبات الشعرية، رغبة في إلقاء الضوء على كثير من الأسماء الشاعرة التي لم تطلها طرائق التعريف والتقديم.. وذلك مساهمة في توسيع فضاءات المشهد الشعري في فلسطين ليتواصل مع عمقه العربي، ويحطّ بكامل حمولته الشعرية في أرض الجزائر.. المكان الفعّال والمعافى.إذا كان ثمة فضائل للمنفى فإنه حققّ لعدد كبير من الشعراء الفلسطينيين التثاقف والإطلالة على الشعريات العربية والإنسانية.. وهو ما حُرِمَ منه الشعراء والمبدعون في الوطن المحتل الذين وقعوا تحت غوائل الحصار والمحو والإلغاء والمنع،

ما حال دون تواصلهم مع المحيط الثقافي العربي والإنساني.هنا في فلسطين تفتّحت في حديقة الشعر أزهار برية قاومت النقيض بأنساغها الحيّة وبحضورها اللافح الحرّ، ونسجت عباءتها الشعرية بخيوط المعاناة وأصرّت على الحياة فعلاً وقولاً وإبداعاً ناجزاً.. هكذا أستطاعت "الإيقاعات البرية" أن تجعل لها مساحة من الحراك الثقافي والشعري عبر ما يتسلّل للبلاد من مطبوعات للإنفتاح على آفاق أكثر رحابة.. وعلى الرغم من ذلك فإن الأصوات الشعرية في فلسطين ما زالت تعاني عصف الحواجز التي يمارسه النقيض على الطير والبشر لتحويل البلاد إلى سجن والسجن إلى بلاد.في هذا الأنطولوجيا . التي لا تدّعي الكمال .، ولكنها محاولة محمولة على الرضى بتقديم الشعرية الفلسطينية بما أستطعناه وتوصّلنا به من شعراء في فلسطين المحتلة بثالوثها: فلسطين المحتلة 1948، والضفة الغربية وغزة والمنفى، وذلك انتباهاً لوحدة الثقافة الفلسطينية والتي نطمح لها أن تتسع لتصبح وحدة الثقافية العربية، على الرغم من عوائق الجغرافيا. في هذه الأنطولوجيا التي تشمل جيل السبيعينات والثمانينيات وما بينهما من تواشيج وتداخل لينضاف إليهما جيل التسعينيات الذي ينفتح وإياهم على الألفية الجديدة.لا أخفي انحيازي لجيل التسعينيات في فلسطين الذي أفردت له مساحة كافية في هذه الأنطولوجيا.. وكذلك الأصوات الجديدة من الجيل ذاته في المنفى.. ليتقدم الجميع بنص البلاد من غير سوء .. اقتراحاً وحواراً وتجريباً ما زال الجيل يصرُّ عليه، حتى لا تغطي شجرة شاعرة غابة الشعر، بل يترك الفضاء لطيور الإبداع الذاهبة نحو حقها في الكتابة والحياة والتحليق والحرية. الصوت الشعري التسعيني في فلسطين صفة تنأى عن المصطلح النقدي.. صفة لتحديد الظاهرة لمعاينتها ليس إلاّ، وهي إن جاز التوصيف تشكل قنطرة عليا في الشعرية الفلسطينية، إذ هي جسر متصل منذ سنوات في فلسطين، هذه الموجة الشعرية تم تقديمها بغير طريقة وعبر غير فصلية ثقافية أو سياق إبداعي، ليصل إلى الأمداء العربية والعالمية، وكانت غمزة البكر لهذا الجيل في: ***ضيوف النار الدائمون*** الذي صدر عام 1999، عن: بيت الشعر الفلسطيني، وتحت باصرتي الشاعر والمفكر الكبير حسين البرغوثي. والمنتخبات هنا تستكمل المشروع وتواصل توسيع رقعة المشهد الإبداعي.. وهي بذلك لا تدّعي الحذف والإقصاء، أو تقديم اقتراحٍ نقدي بعينه.. بل هي اجتهاد في تقديم الأسماء التي واصلت حراكها وفعلها

الشعري في فلسطين والمنافي.. في محاولة لتوحيد الثقافة الفلسطينية على أرض الشعر.. وتوفير فرصة للاطلاع على هذه الأصوات الجديدة من قبل المهتمين بالمشهد الشعري والثقافي العربي من نقّاد ودارسين.. والمنتخبات . خاصة التعسينات منها .، خطوة أولى تليها موجة شعرية أخرى تجاورت وتكاتفت لتصب في نهر الشعر الذي يتسع للجميع.. ويتسع بالجميع. بإيقاعات بريّة تتقدم هذه النصوص.. فهذه الأسماء نبتت في أرض شائكة.. وبعضها مطحون بأنياب الغربة: غربتان إذن.. الوطن / المنفى...، تحاول النصوص صياغة حريتها وإصرارها على التجاوز.. والدفاع عن حق الفلسطيني في الكتابة والجدل والمعرفة.. وتقديم ما هو مختلف بعيداً عن قتل الأب، ونأياً عن الوقوع في سياق المشابهة والتكرار.

لقد أحدث اتفاق أوسلو حالة انشراخ في الوعي الجمعي والفردي الفلسطيني وتداعيات ذلك على النص الإبداعي والشعري الفلسطيني.. ما ألقى بظلاله على الأصوات الجديدة.. التي تسعى وبجهد حثيث لتقديم اقتراحاتها الشعرية بما يجعل القصيدة الفلسطينية حيّة ومغايرة.

وما دام الشاعر الفلسطيني، يخطّ أوراقه على الرغم من أنياب الموت وبطش النقيض.. وناقع التدمير والإلغاء.. فإن الشعر بخير.. وفلسطين بخير.

إن الكتابة الشعرية الفلسطينية ليست ترفاً أو من كماليات البلاد.. على العكس من ذلك فإن الشعر الفلسطيني الذي أصّل مدارك الوعي للأجيال فسقط الشعراء الشهداء عبد الرحيم محمود وكمال ناصر.. وغيرهم لما لصوتهم من نفاذ وقدرة على المواجهة والعناد في منازلة الغزاة وأشياعهم.. الشاعر الفلسطيني صنو تحدٍ وفعل ومناضلة يدلُّ على الكتابة.. والكتابة تدّل عليه.. كيف لا وهو صائغ الأمل من شقوق الألم للأمل هذا الفلسطيني يحيا.. وله كذلك. فلينفتح الشعر على الأمل.. والحياة على الحرية والبذل الجسور.. والإبداع المغاير. هذه المنتخبات موجة شعرية والنهار يتسع بها ولها. إنها من فلسطين ". وقد ضمت الأنطولوجيا الأسماء التالية:

إبراهيم نصر الله	طلعت سقيرق
أحمد الأشقر	عبد الرحيم الشيخ
أحمد الحاج	عبد السلام العطاري
أسماء عزيزة	عبد الله عيسى
أنس العيلة	عبد الناصر صالح
أيمن إغبارية	عثمان حسين

باسل ترشحاني
باسم النبريص
بشير شلش
بيسان أبو خالد
تركي عامر
جهاد هديب
حسين البرغوثي
خالد جمعة
خالد درويش
خالد عبد الله
دالية طه
دنيا الأمل إسماعيل
رانية ارشيد
رجاء غانم
زكريا محمد
زهير أبو شايب
زياد أبو خولة
زياد أبو الرب
سامر خير
سليم النفار
سمية السوسي
سميح فرج
سميح محسن

علي أبوخطاب
عماد موعد
عمر شبانة
عيسى الرومي
غسان زقطان
غياث المدهون
فؤاد علي ذيب
فاتنة العزة
فيصل قرقطي
قاسم فرحات
ماجد أبو غوش
مايا أبو الحيات
المتوكل طه
محمد الديراوي
محمد حلمي الريشة
محمد حمزة غنايم
محمد لافي
محمود أبو هشهش
مراد السوداني
مرام أمان الله عايش
موسى حوامدة
نداء خوري
نصر شعث

صالح حبيب
صباح القلازين
طارق الكرمي
طاهر رياض
يوسف عبد العزيز
يوسف المحمود

نضال برقان
وسيم الكردي
وليد الخازندار
يزيد الديراوي
يوسف أبو لوز

للتذكير يندرج هذا العمل ضمن سلسلة أنطولوجيات عالمية تعدها للنشر جمعية البيت للثقافة والفنون، يترأسها الشاعر والإعلامي أبوبكر زمال، وقد صدر منها: أمراء الرؤى، خاصة بشعراء العراق منجزة من طرف الشاعرة منال الشيخ، رعاة ظلال حارسو عزلات أيضا، خاصة بشعراء قصيدة النثر في مصر منجزة من طرف الشاعر عماد فؤاد، وأريج قرطاج، خاصة بشعراء تونس منجزة من طرف فوزي الديماسي، نوارس سوداء، خاصة بشعراء سوريا منجزة من طرف الشاعر صالح دياب.

ومن المنتظر أن تصدر قبل نهاية هذا العام 11 أنطولوجيا عربية هي:

ظلال للهواء خاصة بشعراء البحرين منجزة من طرف أحمد العجمي، وحداة الغيم والوحشة خاصة بشعراء الكويت منجزة من

طرف الشاعرة سعدية مفرح، ليت فمي يعطى لي خاصة بشعراء الأردن منجزة من طرف جهاد هديب، أوتار الصحراء خاصة بشعراء موريتانيا منجزة من طرف أحمد ولد محمد عبد الله، تحت لهاة الشمس خاصة بشعراء السودان منجزة من طرف نصار الحاج، مثلَ ينبوعٍ معتكفٍ في قلبِ الشاعر خاصة بشعراء عمان منجزة من طرف صالح العامري، من حاملي المواسم إلى أيامنا خاصة بشعراء المغرب منجزة من طرف محمود عبد الغني، خيال يبلل اليابسة خاصة بشعراء اليمن منجزة من طرف محي الدين الجرمة، ليت الشمس في دورانها خاصة بشعراء لبنان منجزة من طرف صباح زوين خراط، النهر الليثي خاصة بشعراء ليبيا منجزة من طرف أحمد الفيتوري، سفر الحب خاصة بشعراء الإمارات العربية المتحدة منجزة من طرف سالم الزمر.

محمد لافي الـ " مقفّى بالرُماة" مصعلكة النشيد ... ومنفى الخاسر

رام الله : صدر عن بيت الشعر في فلسطين ديوان "مقفّى بالرُماة" للشاعر محمد لافي .. وهي المجموعة الأولى التي تصدر له في فلسطين، ويأتي هذا الإصدار ضمن سلسلة غير دورية تصدر عن بيت الشعر الفلسطيني في رام الله، وتضم أهم المجموعات الشعرية التي صدرت لشعراء فلسطينيين في الوطن والشتات، بالعربية أو بأية لغة أخرى، وهدف هذه السلسلة تعريف القارئ في الوطن على المنجز الشعري الفلسطيني المعاصر.

والشاعر محمد لافي من مواليد قرية "حتّا" قضاء غزة العام 1948. هاجر أهله إلى الضفة الغربية، وصدر له : مواويل على دروب الغربة (1973)، الانحدار من كهف الرقيم(1975)، قصيدة الخروج(1985)، نقوش الولد الضال (1991)، مقفّى بالرماة (1993)، أفتح باباً للغزالة (1996)، لم يعد درج العمر أخضر (2005).

وقد جاء الديوان بثلاث مقدّمات الأولى بعنوان : محمد لافي "نقوش الولد الضال" للراحل د. إحسان عباس الذي أشار إلى قصائد محمد لافي التي تشارك "الهايكو" في أصول توجّهاته، موضحاً الغربة والصعلكة والمنافي والمراثي .. وصداقات الخلَّب وغيرها. إنها دوائر متداخلة مندغمة .. في طريقة تعبير مختلفة وهذا ما ميِّز شعرية محمد لافي. المقدمة الثانية للشاعر زهير أبو شايب والتي جاءت بعنوان : "حافة الكلام" الذي أشار إلى أسلوبية لافي بالارتقاء بقصيدة الخطاب التي وقعت في انحطاط مريع في السنوات الأخيرة حسب أبو شايب،

الذي يؤكد أن قصيدة لافي تقف على حافة الكلام محاولة أن تلتقط العالم من خلال حاسة السمع في مقطعّاته الشعرية .. ابن لافي الذي عايش الجنازات والمنفى الذي يؤدي درجه إلى منفى آخر .. سخريات لاذعة تكشفها المجموعة في اقتصاد اللغة الباذخ.

المقدمة الثالثة للشاعر عمر شبانة بعنوان :

"لغة من طيف الحواري، روح مشبعة بهواء الأرصفة" .. الذي أشار أن لافي شرع في مجموعات "نقوش الولد الضال" يحفر في صخرة الحياة حياته / حياتنا – خطوطاً من سيرة نضال وكفاح مخذولين، وسيرة مناضلين في صورة "بؤساء".

ويرى شبانة أن لافي في هذه المجموعة يوسِّع نقوشه ويعمِّقها ويمنحها نبرة أقل صرخاً وأكثر تجوهراً وشاعرية. وهو مذهب لم تذهب به القصيدة الفلسطينية بهذا الصدق وهذه العفوية والاقتدار، حسب شبانة. وقد جاءت قصائد المجموعة تحت سبعة عناوين ضامّة : مقامات للندم، قصيدتان ، شبابيك على الذاكرة، خطوط العرض، خطوط الطول، طريق إلى المقهى، هواتف بعد منتصف الليل(أ)، هواتف بعد منتصف الليل(ب) وقصائد.

وقد جاء الديوان في 140() صفحة من القطع المتوسط، وقد صمم الغلاف الشاعر زهير أبو شايب ومن الديوان نختار قصيدة (شجر الليل)

يتجاذبونَ تساؤلاتِ الليلِ والأخبارَ :
من خسرِ الحبيبةَ دونما معنىً
ومن خلعتهُ أُسرتهُ
ومن أكلتهُ حاناتُ المدينةِ
من بنى بيتاً على أنقاضِ من رحلوا ومالَ إلى السكينةِ
من حنى للريحِ قامته ليشغلَ فندقاً في آخر الدنيا
ومن ذهبتْ به الطلقاتُ سهواً نحو خالقِهِ
ولم تخلصْ له الرؤيا
ومن كتبَ القصيدةَ ثمَّ عدّلها ليجلسَ في الجريدةِ
من أناخَ رواحلَ المشوارِ قبلَ بداءةِ المشوارِ
من أعطته أمُّ الرفض – منفرداً بهذا السّاحِ – سيف النارِ
من ما زالَ يرقصُ في الضواحي
ثم يرهنُ خيله – عبثاً – على سقط الحوارِ

ومن تزنَّر بالسكوتِ   منْ ...
ومن بهذا الليل قد كشفَ السريرةَ   ومنْ...
من رأى الفرسان تسقطُ ...
ثم أعطاهم مع الأعداء ركلتهُ الأخيرةَ

❑❑